

الدكتور عبد الكريم الرحيوي

جماليات الأسلوب في الشعر الجاهلي

مقاربة نقدية بلاغية في إبداع شعراء المدرسة الأوسية



جماليات الأسلوب في الشعر الجاهلي

مقاربة نقدية بلاغية في إبداع شعراء المدرسة الأوسية

د. عبد الكريم الرحيوي



الطبعة الأولى

1435هـ - 2014م

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية: (2013/4/1302)

811,1

الرحيوي، عبدالكريم علي
جماليات الأسلوب في الشعر الجاهلي: مقارنة نقدية بلاغية
في إبداع شعراء المدرسة الأوسية / عبدالكريم علي
الرحيوي. - عمان: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، 2013
(304) ص.
ر.ا.: 2013/4/1302.

الواصفات: / الشعر العربي // النقد الأدبي / العصر الجاهلي /

أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرس والتصنيف الأولية
يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن
رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

ردمك : 1 - 275 - 74 - 9957 - 978 - ISBN:

حقوق النشر محفوظة

جميع الحقوق الملكية والفكرية محفوظة لدار
كنوز المعرفة - عمان - الأردن، ويحظر طبع أو
تصوير أو ترجمة أو إعادة تنقيذ الكتاب
كاملاً أو مجزئاً أو تسجيله على أشرطة
كاسيت أو إدخاله على كمبيوتر أو برمجته
على أسطوانات ضوئية إلا بموافقة الناشر خطياً



دار كنوز المعرفة العامة للنشر والتوزيع

الأردن - عمان - وسط البلد - مجمع الفحيص التجاري
تلفون: +962 6 4655877 - فاكس: +962 6 4655875
موبايل: +962 79 5525494 - ص.ب 712577 عمان
الموقع الإلكتروني: www.darkonoz.com
إيميل: dar_konoz@yahoo.com - info@darkonoz.com

إهداء

إلى الوالدين اللذين لا ينيا عن الدعاء لي والابتهاال إلى الله لأجلي ..
حفظهما الله وأطال عمرهما
إلى ابنتي بسمة وريم :
شرفتي اللتين أرى منهما جمال الحياة ..
وإلى أمهما نور العين والقلب ..

المقدمة

الشعر العربي الجاهلي تراث إبداعي قديم بلغت معه اللغة العربية أرقى مستويات الفنية والجمال الأسلوبى ، تمهيدا لنزول الوحي القرآنى على النبي العربي الكريم ، حيث سيتربع إعجاز اللغة العربية بلاغيا ونحويا وتركيبيا ، أو لنقل : نظاما ، على قمة الفصاحة والبلاغة والبيان . . .

هذه المكانة المرموقة التي بلغها المستوى الإبداعي لدى الشاعر العربي الجاهلي ؛ كانت مسوفا كافيا لانكباب الباحثين على موروثه الشعري دراسة وتمحيصا . . اقتناعا منهم أن بحشهم هو نبش في منابع لغة الضاد الصافية قبل أن تعكرها الألسن وتخالطها لغات العجم ولهجاتهم . وليست هذه الدراسة إلا نتاجا تمخض عن تلك المكانة التي اقتعد عرشها الإبداع العربي في تلك الحقبة .

وعندما استهدفت إبداع شعراء المدرسة الأوسية فإنني كنت أمثل لتلك القناعة من جهة ، وأعي أن هذه الفئة تعتبر منعظا هاما في تاريخ الإبداع الشعري العربي ؛ ذلك أننا ولأول مرة سنلمس «شبه حداثة» في الإبداع الشعري نتج عن التوجه العام الذي اتخذته الأوسيون منهجا في خطابهم الشعري ، والذي تأسس على فكرة أخذ الشعر بالثقيف والتنقيح والتهديب . . وهو ما جعل القصيدة لدى غالبيتهم تولد مرتين وبمخاض عسير : مرة أثناء إنتاجها من مفكرة الشاعر شأن الخديج الذي يولد قبل تمام مدة حملة ، وأخرى بعد أن تحاط بالرعاية في «قارورة العناية المركزة» ليكتمل النمو وتتم الولادة على المؤلف المعتاد ، وذلك ما انعكس إيجابا على شعرهم الذي ازدان فنية وجمالا أسلوبيا .

. تلك المنهجية أدخلت غالبية شعراء هذا التيار ضمن ما اصطلح عليه في النقد العربي بمدرسة «عبيد الشعر» ، وأصحاب الحوليات ، قبل أن يسميها العميد طه حسين «المدرسة الأوسية» نسبة إلى أوس بن حجر مؤسسها وحامل لوائها . . وهي مدرسة عنيت بتدقيق إبداعها وتشذيبه من الشوائب بحثا عن الريادة ، ولم يكن

الأسلوب بمعناه الواسع بمنأى عن هذا التهذيب تسييجه له بعناصر الجمال الفني والبلاغي ، على نحو ما أثبتناه بين دفتات هذا الكتاب .

ولئن امتدت خيوط هذا النسيج الإبداعي عن طريق الرواية والمثاقفة إلى أبعد من الخطيئة ، لتصل إلى العصر الأموي وبداية العباسي ؛ فإن البنية الزمانية للعصر الجاهلي التي حصرت هذه الدراسة داخل مجالها استدعت إثبات مجموعة تتشكل من خمسة شعراء ، بدءا من خال زهير بشامة بن الغدير (؟- ١٤ ق. هـ) ، مروراً بزواج أم زهير أوس بن حجر (٩٥ ق. هـ- ٢ ق. هـ) ، فزهير أحد المقدّمين وأصحاب المعلقات (؟- ١٣ ق. هـ) ، ثم كعب ابنه (؟- ٢٦ هـ) ، وانتهاءً بالخطيئة راويته (؟- ٤٥ هـ) .

إن أهم ما يميز شعراء المدرسة الأوسية هو القرابة الدموية والعائلية ، ثم الأستذة والتلمذة عن طريق الرواية الشعرية . وأهم ما يميز جل شعرهم أنه حولي محكك مأخوذ بالتنقيح والتهذيب . . وهذا كاف لأن يجعل شعر هذه المدرسة مطبوعا بالتقارب على مستوى البناء الفني ارتكازا إلى عياري التأثير والتأثر . ولعل هذا من بين الدواعي الأخرى التي قادتنا إلى البحث عن الأسرار الجمالية التي يمتاز بها شعر المدارس الفنية ، في محاولة جادة لترسيخ أسس تجربة جديدة من البحث - لا ندعي سبق إليها - تنطلق من شعر الفرد إلى شعر الجماعة التي تؤطره ويؤطرها ، تنقيا عن الخصوصيات الأسلوبية الجمالية التي انبثقت من ذينك العيارين اللذين وسما التجربة الإبداعية للشاعر في علاقته بذاته وبالجماعة التي يُعدّ داخلها متعلما ومعلما في أن .

إن الأساليب البلاغية متعددة كثيرة ، وتقصّيها في دراسة واحدة مُجهّد ، ونتائج ذلك التقصّي قد تتلاقى مع بعضها إذا ما كانت الأساليب تغذي بنية دلالية متشابهة . . لذلك أثّرنا اختيار نماذج معدودة درءا للإطالة وطرذا للإبحار في فلك واحد ، فتخيرنا من الأساليب التي تطعم الجانب التصويري في الإبداع أسلوبَي التشبيه والاستعارة ، ومن التي تثري الناحية الإيقاعية للخطاب الشعري أسلوبَ الجناس والتصريع والترصيع ورد الأعجاز على الصدور ، ومن الأساليب ذات الدلالات التقابلية التي تغني المعاني بحمولة إيحائية قوية أسلوبَي الطباق والمقابلة . ثم أنهينا الدراسة بمقاربة جمالية لأساليب أخرى أجاد فيها الأوسيون بشهادة علماء النقد والبلاغة ، وهي أساليب عقلية حِكْمِيّة متأصلة ، من قبيل المذهب الكلامي

وصحة التقسيم وتجاهل العارف .

وبناء على ذلك التصور أسسنا بنيان هذه الدراسة وفق الهيكل الآتي :

❖ الباب الأول : استقرأنا في فصله الأول تشبيهات الأوسيين فوجدناها تتصل بكل الموصوفات التي تناولوها بالنعته والتصوير ، بيد أن أكثرها خمسةً تربيع كل موصوف على عرش مبحث من مباحث هذا الفصل ، من خلال تشييد البنى الفنية للصور الآتية :

- صورة الطفل الدارس .

- صورة الناقة .

- صورة الطرد .

- صورة الحرب بعدتها وعتادها .

- ثم صورة المرأة محبوبة ومذمومة .

وهي صورٌ فصلت القول فيها تفصيلاً ، وتتبع أسلوب التشبيه واستعمالاته بها شاربها وواردها تتبعاً ، محاولاً الوصول إلى أدق الخصائص التي تميز الاستعمال الأسلوبى لفن التشبيه لدى الأوسيين ، وأبرز الإضافات الجمالية التي أجراها هذا الأسلوب على المعاني والدلالات .

ثم استقرأنا في فصله الثاني استعارات المدرسة الأوسية ، وقارنا فيه هذا الفن التصويري الجمالي من خلال أهم المعاني التي تدخل في أدائها ، والتي حصرناها في اثنتين هما :

- معاني التهديد والتهويل ، والتي تكون أكثر ما تكون في موضوعات الحرب والهجاء .

- ثم معاني الرقة والتلطف وأخرى ذاتية ، وارتبطت أساساً بالمدح والرثاء والغزل والاستعطاف والفخر بالذات .

وذلك قبل أن نتبع في جانب من هذا الفصل تلقي علماء النقد والبلاغة بعض استعارات شعراء المدرسة الأوسية ، وتراوح ذلك التلقي بين النفور والسرور . ثم دللنا على أن ما نفرت منه الأذواق ليس إلا نتيجة خطأ في زاوية التلقي التي نظر منها الناقد إلى الإبداع الفني .

❖ الباب الثاني : وخصصنا فصوله الثلاثة لإجراء مقارنة جمالية لأساليب

التنظيم وأساليب التقابل وأخرى أبدع فيها الأوسيون .

جاء الفصل الأول متضمنا أربعة أساليب ذات وظيفة إيقاعية قوية احتوى كل عنوان فرعي أسلوبا منها وأبان عن إضافاته الجمالية التي أسبغها على الدلالة ، وهي : الجنس ورد العجز على الصدر والتصريع والترصيع . فكان هذا الفصل مجالا خصبا لكشف اللثام عن الوظائف الصوتية الجمالية التي تُوشِي بها تلك الأساليب النصّ الشعريّ الأوسي ، وعن تمكن الأوسيين من توظيف تلك الفنون توظيفا خدما لدلالة وطريقة الإبداع الشعري .

وأما الفصل الثاني فقد استوى عوده على أسلوبين يفيدان معنى التقابل : أحدها توهج بالجمال الأسلوبى لفن الطباق في شعر الأوسيين ، والآخر أشرقت صفحاته من خلال فن المقابلة . وقد اتخذ منهما عبدا الشعر مطية للإبانة عن المعاني الخفية عبر إقرانها بالمعاني النقيض ، ما ساعدهم على تحقيق بعض الأطماع الذاتية وتيسير سبل تحقيقها وخاصة في استعطاء الممدوحين ، خصوصا حينما أزرروا ذينك الأسلوبين بأساليب أخرى في تأليف متسق ساعد على تحقيق جمالية نغمية ودلالية قلّ نظيرها .

وجئنا في فصل ثالث وأخير من هذا الباب بأساليب جمالية أخرى طريفة ، أبدع فيها الأوسيون وأكسبت شعرهم جمالا معنويا وشكليا ، وهي أساليب اتصلت كثيرا بالعقل والتدبر واكتفينا منها بالمذهب الكلامي وصحة التقسيم وتجاهل العارف .

ثم ذيلنا هذه الدراسة بخاتمة جمعنا فيها ما تفرق من خيوط ، وأجملنا ما جاء مفصلا من نتائج وأحكام . وهو ما لم نكن لنتحصّل عليه لولا المنهج النقدي البلاغي الذي اتخذناه سبيلا اهتدينا به إلى ما رمناه من أهداف أثناء تشييد بنيان هذه الدراسة ككل .

وأما مصادرنا التي توكلنا عليها فقد كانت بالأساس الدواوين والمجاميع الشعرية لشعراء المدرسة الأوسية ولغيرهم من الشعراء القدامى في إطار المقارنة بين التجارب الشعرية . ولئن تعددت دواوين الشعراء الأوسيين بتعدد دور النشر وعلماء الشرح والتحقيق فإنني أثرت منها في هذه الدراسة ما يأتي :

✽ شعر بشامة بن الغدير المري . جمع وتحقيق : عبد القادر عبد الجليل . مجلة المورد (تصدرها وزارة الإعلام بالجمهورية العراقية) - العدد الأول ١٣٩٧هـ / ١٩٧٧م .

✽ ديوان أوس بن حجر . تحقيق وشرح الدكتور محمد يوسف نجم . دار بيروت للطباعة والنشر . طبعة ١٩٨٠م .

✽ شعر زهير بن أبي سلمى . صنعة الأعلام الشنتمري . تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة . منشورات دار الآفاق الجديدة- بيروت . ط ٣-١٩٨٠م .

✽ شرح ديوان كعب بن زهير . صنعة الإمام أبي سعيد بن الحسن بن الحسين ابن عبد الله السكري . مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة برئاسة الدكتور صلاح فضل . الطبعة الثالثة : ١٤٢٣هـ / ٢٠٠٢م . دار الكتب والوثائق العلمية ، مركز تحقيق التراث .

✽ ديوان الخطيئة برواية وشرح ابن السكيت . دراسة وتبويب الدكتور محمد مفيد قميحة . دار الكتب العلمية- بيروت ، لبنان . الطبعة الأولى ١٩٩٣م . وبعض الشواهد من هذا الديوان قوّمتها لتستقيم عروضاً .

ثم إننا اكتفينا عند الإحالة على موضع الشاهد من ديوان الشاعر تارة بالقول : ديوانه ، وأخرى بذكر اسم الشاعر مشفوعاً في كلا الحالين بتوثيق الصفحة ، وشرح الألفاظ المشكّلة لبنية البيت اللغوية تقريباً للمعاني إلى الأفهام . على أن الأرقام التي تلي الحرف «ب» الذي نعني به : «البيت» اختصاراً ، والتي تتقدم بعض الأبيات الواردة في ثنايا هذه الدراسة ؛ تدل على رتبته في القصيدة على نحو ما أثبتته محققو الدواوين ، وذلك تيسيراً لالتقاطها من المصدر دون عناء .

كما استأنسنا بعدد المجاميع الشعرية ، والمصادر القديمة في النقد والبلاغة ، والحديث ذات الصلة ، والمعاجم ، والمقالات والبحوث المرقونة ، وثقناها توثيقاً دقيقاً في ثبت المصادر والمراجع آخر الكتاب .

هذا والأمل معقود على القارئ الكريم الذي قد يصادف في هذا الكتاب نقصاً أو تقصيراً أو زلة . . . أن يرفعها إليّ بالتي هي أحسن ، وأن يضع في حسبانته أنني في بداية المشوار مُشرعاً صديري للتعليم ، ومبرياً قلمي للتصويب والتهذيب ، وليس الكمال إلا من صفات الخالق جل علاه ، له الحمد بكرة وأصيلاً . . . والصلاة والسلام الأتمان الأكملان على نبيه المشرّف الذي ما نطق لسان بشر ببيان كميانه ، ولا فصاحة كفصاحته . . . وعلى آله وأصحابه الأخيار والتابعين . . .

الباب الأول

جمالية أساليب التصوير

الفصل الأول
الصورة الفنية في ضوء جمالية
أسلوب التشبيه

المبحث الأول

صورة الطلل الدارس

انقسم السكان العرب في الجاهلية بحسب الأمكنة التي استوطنوها إلى ثلاثة أقسام:

- ✽ الحضر: وهم ساكنو المدن مثل مكة والطائف، واشتغلوا في التجارة والحرف.
 - ✽ البدو: وقطنوا البوادي القريبة من الحواضر، وليسوا على كبير مسافة عن الصحاري، وربما اعتمدوا تربية البقر والغنم والضأن لتدبير أمور حياتهم.
 - ✽ الأعراب: وهم الذين اتخذوا الصحراء الجافة القاسية مكاناً للعيش، والإبل وسيلة للتموّل والتنقل بحثاً عن الماء والكلأ والأمان أحياناً، وهم الذين طبعتهم الصحراء بطابعها، فعرفوا بما عرفوا به من الغلظة والقسوة والتحمل.
- وهذا التنوع المعشّي أفرز «أنماطاً عمرانية وأشكالاً للسكن والمأوى الثابت والمؤقت، فكانت الدارات مثلاً منازل الأغنياء وذوي الجاه والنفوذ، وكانت بيوت الحجر والطين تشكل جسم الحواضر ويسكنها أهل هذه الحواضر، في حين أن البدو والأعراب تعاملوا مع بيت الشعر والخيمة والخباء والكهف لأن حياتهم في أساسها قائمة على المؤقت والترحل تبعاً لحاجاتهم وحاجات مواشيهم، لكن هذه المنازل المحمولة المؤقتة ظلت تشكل مجسمات هندسية فنية في نظر أصحابها، وظلت تترك أثراً تدل على ساكنيها موحية بحس الحياة والحركة والنمو، وهو ما اصطلاح عليه بالأطلال»^(١).

ولئن كان لكل قسم من هذه الأقسام من عرب ما قبل الإسلام مكانه ومستقره

(١) صورة العمران الدائر في الشعر الجاهلي . د/ حسن فالح البكور- د . عيسى قويلر العبادي . مجلة

جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية . المجلد ٤- العدد ١ . محرم ١٤٢٨هـ / فبراير ٢٠٠٧م .

ص ١٥٠ .

الذي ألفه وارتبط به ؛ فإن هناك أمكنة تدخلت سلطة المعتقد أو شدة الحاجة في اقتسام فائدتها والإلحاح على بقائها ، ومنها الأديرة والمعابد والحصون والآبار وكل منابع المياه والحياة . . . والعربي إن فقدها أو فقد إحداها - لسبب بيئي كالسيل والريح ، أو ذاتي كالحروب والنزاعات ، أو غيرها من عوامل الزمن التخريبية السالبة- انتابه الحزن فرثاها مثلما يرثي رحيل عزيز ، وبكاها كما يبكي هجر حبيب . وكيف لا يرثيها وبكيها وقد مارس فيها «حياته المليئة بالفرح والصخب والحركة والشبكة الاجتماعية في أمكنته ، لكنه ربما لم يكن يحس قيمة هذه الأمكنة وهو يعايشها ، إلا أنه لما ارتحل عنها أو رُحِّل عنها ، خطرت للشاعر الفنان فبكاها ورثاها بحس مرهف شفاف ، وطلب لها الحياة والسقيا ، وربما تحول هذا البكاء إلى فاجعة إنسانية قادت الشاعر إلى رثاء القوم والعشيرة والأهل والأحبة خاصة ممن كانوا يشكلون الطعم اللذيذ لهذه الحياة البائدة المتعلقة بالأمكنة البائدة»^(١) .

إن الطلل يتجلى كالطود الثابت في وجدان الشاعر العربي القديم منذ الجاهلية وحتى عصر التجديد زمن العباسيين ، والوقوف بين أحضانه لاستحضار طيف الحبيب غدا عادة لا محيد عنها ، حتى إننا «عندما نفتتح سفر الشعر العربي القديم ، يبرز الطلل شامخاً ، وكأنه السمة الحرجة التي تميز القصيدة العربية القديمة ، فالقصيدة التي تخلو من هذه المقدمة ، هي قصيدة مبتورة ، غير مكتملة ، عارية لم تلبس الثوب الفني الجاهلي المعهود ، فنحن نعلم أن هذه المقدمة تحتل صدارة القصائد الجاهلية»^(٢) .

وعلى غرار سواهم من شعراء زمانهم ، وقف شعراء المدرسة الأوسية على هاته الأطلال الدارسة التي أتت عليها عوامل الزمن المختلفة فمحت معالمها وسفّتها سفاً ، فوصفوا حالها وصوروا وضعها تصويراً يتخيله السامع ويتصور مجسمه ، وكان لأسلوب التشبيه حظ وافر من تحقيق هذا الكشف لحال الطلل ، وهذا التصوير لما آل إليه .

(١) السابق ، ١٥١ .

(٢) فلسفة المكان في المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي - د/ سعيد محمد الفيومي . مجلة الجامعة الإسلامية - سلسلة الدراسات الإنسانية ، المجلد الخامس عشر ، العدد الثاني ، يونيو ٢٠٠٧م ، ص ٢٤٤ .

أ/ تشبيه الطلل بالزخرف:

عمد شعراء المدرسة الأوسية إلى تصوير الطلل الدارس ونعت معالمة ، فكانت لهم الكفاية في تشبيهه بزخرف الطلاء وزخرف الوشم الذي تُحلي به المرأة ظاهر يدها أو ملامح وجهها .

ومن هذا الضرب قول أوس بن حجر يصور آثار ديار حبيبته تماضر التي هجرتها وتركها ليسكنها الوحيش : (كامل)

شَبَّهْتُ آيَاتَ بَقِينِ لَهَا
فِي الْأَوَّلِينَ زُخْرَفًا قُشْبًا
تَمْشِي بِهَا رُبْدُ النِّعَامِ كَمَا
تَمْشِي إِمَاءٌ سُرِبَلَتْ جُبَبًا (١)

إنه يشبه بقايا ديار تماضر بالزخارف القشبية التي لم تندثر بعد ، ولولا قوله : في الأولين ، والتي تحمل معنى القدم والغبور ؛ لخلنا أنه يصفها ولما يطل زمن الهجر فيفعل الدثور فيها فعله . والتشبيه هنا حسي ، مرسل مُجْمَل ، والأداة هي الفعل : «شبهت» . ثم يصف مشي النعام في بقايا تلك الديار ويشبهه بمشي إماء يرتدين ثيابا متدللية على الأرض ، فتكون المشية متأنية كي لا تتعثر في أسدال ذلك الثوب وتقع . والتأني في مشي النعام أدعى إلى الأمان الذي أحسسته من خلوة المكان ، وذلك أدل على طول عهده بهجر قاطنيه حتى استأنست به الحيوانات ، ثم إنه قال «النعام» ولم يقل غيره من ضروب الوحش لأن النعام أشدها حرصا على نفسه من غيره ، ألا يقولون : أحرص من نعامة؟! وفي ذلك زيادة لأمن المكان وإبعاد لزمن الهجر الذي لحقه من الأحبة والخلان . والتشبيه هنا -كسابقه- حسي مرسل مجمل ، ويزيد هذا على الأول في التمثيل : فقد شبه مشي النعام الريد مختالا متبخترا بمشي إماء مرتديات أثوابا متدللية خطوهن بطيء رزين ، بجامع حصول الثبات والهدوء في كل . وواضح أن التمثيل في التشبيه «يحتاج إلى مهارة فائقة وخيال خصب يكشف الشبه الخفي بين الأشياء ، ويكون من ذلك صورا مركبة يجمع بين أجزائها التناسق والتماثل» (٢) .

(١) ديوانه ، ١ . قشب : جديلة . الريلة : لون بين السواد والغبرة . والجبيب : مفردها : جبة ، وهي نوع من الثياب .

(٢) ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين ، دراسة بلاغية نقدية . د/ محمد الواسطي ، ٩٥ .

ولدى طرفة مثل هذه الصورة واصفا مشي ناقتة في قوله : (طويل)

فَذَالَتْ كَمَا ذَالَتْ وَلِيدَةٌ مَجْلَسٌ

تُري رِثْمَهَا أَذْيَالٌ سَحْلٌ مُمَدَّدٌ (١)

شبه تبخترها في السير بتبختر جارية ترقص بين يدي سيدها فتريه ذيل ثوبها الأبيض الطويل في رقصها ، وشبه طول ذنبها بطول ذيلها .

وعلى غرار أوس ، نلفي زهيرا يصور لنا ديار أم أوفى الدائرة بقوله في مطلع المعلقة (٢) : (طويل)

١- أَمِنْ أُمَّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَلِّمْ

بِخَوْمَانَةِ الدَّرَاجِ فَالْمُتَلَّمِ

٢- وَدَارٌ لَهَا بِالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهَا

مَرَّاجِعٌ وَشَمٌ فِي نَوَاشِرِ مَعْصَمِ

٣- بِهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَامُ ، يَمْشِينَ خَلْفَةً

وَأَطْلَاؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَسْجَمِ

(١) ديوانه ، ٣٢ . وشرح الزوزني للمعلقات ، ٥٧ . الذيل : التبختر ، والفعل ذال يذيل . الوليدة : الصبية

والجارية ، وهنا بمعنى الجارية . السحل : الثوب الأبيض .

(٢) ديوانه ، ٩-١٠ . ب١- الدمنة : آثار الديار من رماد وعبر إبل وغيره . والخومانة : ما غلظ من الأرض

وانقاد . والدراج والمتلم : موضعان بالعلية . ب٢- الرقمتان : موضعان ، أحدهما قرب المدينة والآخر

قرب البصرة ، والمراد هنا : بينهما . والوشم : نقش بالإبرة في الذراع ، يحشى إثمدا وتؤورا ، كان نساء

الجاهلية يتزين به . النواشر : عصب الذراع . والمعصم : موضع السوار من الذراع . ب٣- العين : بقر

الوحش ، سميت كذلك لسعة أعينها . والأرام : الظباء خالصة البياض ، واحدها : رثم . وقوله

«خليفة» : إذا ذهب منها قطيع خلف مكانه قطيع آخر لأنس المكان لضروب الوحش جرأ خلوه من

الأنيس . والأطلاء : صغار البقر وكذا صغار الظباء ، واحده : طلى . المجثم : المريض . وقوله

«ينهضن» : أي يُتَمَنَّ أولادهن إذا أرضعنهن ، ثم يرعين ، وفي ذلك زيادة أمان ، وعندما يستشعرن

حاجتها إلى الرضاع مجددا يصوتن فتنهضن من مجاثمها للأصوات لتتزوّد لبنا . ب٤- اللأي :

الجهد . الحجة : السنة . التوهم : التفرس . ب٥- الأثافي : حجارة الموقد ، واحدها : أثفية . والسفع :

السود تخالطها حمرة . معرس الرجل : حيث أقام حين استوقفته الديار ، وهو هنا موضع الأثافي .

التؤي : حاجز من تراب يرفع حول الخباء أو البيت دفعا للسيل . جلم الحوض : داخله . ولم يتلم :

أي ذهب أعلى التؤي ولم يتلم ويتخرب ما بقي منه .

٤- وَقَفْتُ بِهَا مِنْ بَعْدِ عَشْرِينَ حِجَّةً
فَلَأْيَا عَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ التَّوْهُمِ

٥- أَثَافِي سُقْعَا ، فِي مُعَرَّسِ مَرْجَلِ
وَنُؤْيَا كَجِذْمِ الْحَوْضِ لَمْ يَتَثَلَّمِ

يشبه زهير ما تبقى من طلل أم أوفى الدارس بوشم ترجعه الفتاة وتردده حتى
يثبت في عصب معصمها ، وهو هنا أقرب من صورة أستاذه أوس السابقة : فالوشم
زخرف على الجلد تماما كالطلاء زخرفا على أواني الخزف أو الثوب أو أردية الخيمة
التي شبه بها أوس بقايا ديار تناصر التي ترعى بها ضروب الوحش آمنة . لكن إذا كان
أوس دلل على أمان المكان وصولا إلى بيان طول مدة هجر تناصر له بأن جعل النعام/
الحريص على نفسه يرتع به مطمئنا ؛ فإن زهيراً دلل على المقصد نفسه بأن جعل أنواع
الوحش تترك بالموضع صغارها الرضيعة نائمة - وهي الأحرص عليها في هذا السن -
ثم تبعد عنها لتسرح هي في المراعي المحاذية : فعشرون سنة من إخلائه تكفي لإلف
الحيوانات الجافلة . والتشبيه هنا كذلك حسي مجمل مرسل ، والأداة فيه «كأن» .
وبعد أن أجهد زهير نفسه إجهادا فتعرف الديار ، بدأ يتفحص معالمها الدائرة :
* أثافي ترك لهيب النار عليها بصماته حمرة وسوادا ، شبهها زهير في موضع
آخر بالحمام لأنها سود تضرب إلى الغبرة في تشبيه حسي مجمل مرسل ، فقال :
(طويل)

وَعَئِرُ ثَلَاثَ ، كَالْحَمَامِ ، خَوَالِدُ
وَهَابُ ، مُحِيلُ ، هَامِدٌ مُتَلَبِّدٌ (١)

(١) ديوانه ، ١٧٧ . ثلاث : يعني الأثافي . الخوالد : الباقية المقيمة . الهايي : رماد عليه هبوة ، أي غبرة .
الحيل : الذي أتى عليه الحول . الهامد : المتغير . وقوله «متلبد» يعني : أن الأمطار ترددت عليه حتى
تلبد ولصق بعضه ببعض . والبيت متعلق ببيتين قبله هما : (طويل)

عَشِيتُ دِيَارًا بِالنَّقِيعِ فَتَّهَمَدِ دَوَارِسَ قَدْ أَقْوَيْنَ مِنْ أَمِّ مَعْبَدِ
أَرَسْتُ بِهَا الْأَرْوَاحُ كُلَّ عَشِيَةٍ فَلَمْ يَبْقَ إِلَّا آلُ خَيْمٍ مُنْضَبِدِ

والنقيع وثهمد : مكانان . أقوين : أقفرن . أريت بها الأرواح : أقامت بها ولزمتها . الآل : جمع آلة ،
عود له شعبتان يعرض عليه عود آخر ، ثم يلقي عليه نبات ضعيف وخش يستظل به . وقيل : الآل
هنا : الشخص . والمنضد : المجمول بعضه فوق بعض .

✽ ونؤي شبهه بداخل الحوض لاستدارته على موضع الخيمة وارتفاعه من غير أن يتلم أساسه ، والتشبيه حسي مجمل مرسل ، والأداة «الكاف» .
فالتشبيه خدم الوصف خدمة فنية جمالية ، إذ كانت له يد طولى في الإبانة عن المعاني الكثيرة بالألفاظ القليلة ، واستلهم قوته هنا من الصور الحسية التي اعتمدها ، كما أنه تدخل في رسم صورة جميلة للطلل الدارس المُمّحي ، وللقاطن الجديد الذي حل به واستطاب ، وصغاره ، العيش فيه ، وللنفسية المتكسرة المتوجعة للواقف على ربوعه .

الصورتان التشبيهيتان السالفتان لدى أوس وزهير تؤكدان أن اللاحق يفيد من السابق في بناء الصورة الفنية ؛ فأوس شبه آثار الديار المتبقية ببقايا زخارف طلاء جديد على مادة ما ، وزهير استلهم الفكرة عينها وتصرف فيها فشبه الآثار ببقايا زخارف وشم على معصم فتاة .

والنؤي والأثافي من متعلقات الطلل الدارس إلى جانب متعلقات أخرى كالرماد وبعر الإبل ، ومثلما جمعهما زهير معا نجد راويته الخطيئة يجمعهما كذلك في قوله^(١) : (كامل)

٢- نُؤيُّ وأُطلسُ كالحمامة مائلٌ
ومُرفَعُ شُرْفَاتُهُ مَخْجُورٌ
٣- كالحوض ألحق بالحوالف نبتة
سبَطٌ عليه من السماك مطيرٌ

إذ شبه الرماد بالحمام لونا وهيئة : فالحمام رمادي اللون قريب من الأرض لصغر بنيته ، وشبه النؤي بالحوض لحصول الاستدارة وجمع ماء النوء في كل ، حتى إن النبت كسا حواشيه . واستعمل الكاف أداة في الصورتين التشبيهيتين معا ، والتشبيهان كلاهما حسي مرسل ، مجمل لعدم ذكر وجه الشبه : لون الغبرة في الصورة الأولى ، ثم الاستدارة وجمع الغدير في الصورة الثانية . وفي التركيب تقديم

(١) ديوانه ، ٨٦ . ب ٢ : أطلس : رماد . مائل : لاطئ بالأرض . مرفع شرفاته : يعني مسجدا . والمخجور :

للمسجد . ب ٣ : كالحوض : أراد النؤي . الحوالف : زوايا البيت ، واحده خالفة . سبط : سحابة من

نوء السماك ، يقول : أنبت هذا المطر نبتا حتى صار مع الحوالف .

وتأخير وترتيبه هكذا : (تؤي كالحوض ألحق سبط نبتة بالخوالف ، وأطلس كالحمامة مائل) .

ويتجلى استلهام اللاحق من السابق في المعاني والأسلوب التصويري من غير أن يجدد هنا أو يضيف شيئا ، وقد يبدو هذا ضرب من الإغارة ؛ إلا أنه ، في نظري ، جازئ : إذ بمَ نشبه تؤيا مستديرا من تراب عَلتَ جذرائه وجمع غدير السيل بغير الحوض^(١)؟! وبمَ نشبه أثافي كساها الرماد بلونه المغبر بغير حمام خلاء طبيعته الكهوف والمغارات الموحشة المظلمة التي يقطنها بلون الغبرة والسواد؟! واستمداد اللاحق من معاني السابق محمود على كل حال ما لم يكن ظاهرا يقع فيه الحافر على الحافر لفظا ومعنى ، ومعنى الظاهر : «أن يؤخذ المعنى كله ، إما مع اللفظ كله أو بعضه ، وإما وحده . فإن كان المأخوذ كله من غير تغيير لنظمه فهو مذموم مردود لأنه سرقة محضة ويسمى نسخا وانتحالا»^(٢) .

ويوظف زهير صورة زخرف الوشم في نعت الرسوم الدائرة ، فيقول : (وافر)

يَلْحَنَ ، كَأَنَّهِنَّ يَدَا فَتَاةٍ

تُرْجَعُ ، فِي مَعَاصِمِهَا ، الْوُشُومُ^(٣)

فالتشبيه حسي مرسل بواسطة الأداة «الكاف» ، مفصل لأن وجه الشبه مذكور : وهو الظهور والبروز اللذان دلَّ عليهما الملفوظ : «يلحن» . ويشبه الشاعر ما يظهر من بقايا الرسوم بما يلوح من زخرف الوشوم المرجعة التي ثبتت على معصم الفتاة بالترديد والمعاودة .

(١) للنابعة في دليته التي تضاف إلى الملاحظات صورة النؤي نفسها . وعجز البيت الثالث منها : (والنؤي

كالحوض بالظلومة الجلد) . والظلومة الجلد : الأرض الصلبة حُفر فيها حوض على غير استحقاق

منها لللك . (ديوانه ، شرح وتعليق الدكتور حنا نصر الحتي . ص ٤٧) . وله أيضا : (طويل)

رَمَادٌ كَكُحْلِ الْعَيْنِ لَا يَأْأَيُّهُ وَتُؤَيُّ كَجَلَمِ الْحَوْضِ أَثْلَمُ خَاشِعُ

(ص ١٢١)

وإن كان بين زهير والنابعة توافق في الصورة التشبيهية للنؤي ؛ فإن لكل واحد منهما صورة للرماد :

شبهه زهير بالحمام وشبهه النابعة بكحل العين .

(٢) الإيضاح ، ٣٧٠ .

(٣) ديوانه ، ١٤٨ . يلحن : يتبين ، أي الرسوم .

وله أيضا في المعنى ذاته : (كامل)

هَاجَ ، الْفُؤَادَ ، مَعَارِفُ الرُّسْمِ
قَفَرٌ ، بِذِي الْهَضَبَاتِ ، كَالْوَشْمِ (١)

والظاهر أن غرض التشبيه في هذه الصور التي رسمها الأوسيون عبید الشعر إنما هو بيان مقدار حال المشبه : فالطلل سمي كذلك لأنه فقد كثيرا من معالنه التي كانت تبعث فيه الحياة من عمران وساكنة ، ولكن تشبيهه بالوشم أو الزخرف أبان مقدار حاله الذي آل إليه بعد أن عاثت فيه عوامل الزمن فسادا .

ويعتبر تشبيه صورة الطلل الدارس بالوشم من النعوت الشائعة في الشعر الجاهلي عموما ، والذي يلقي نظرة عابرة يتثبت من ذلك : ومنهم طرفة في مطلع معلقته (٢) ، ولبيد (٣) ، وعنترة (٤) وآخرين (٥) .

ب/ تشبيه بقايا الطلل بالخطوط والكتب:

اتسع خيال شعراء المدرسة الأوسية في إطار البحث عن نعوت يصورون بها ما لحق طول الأوبة من ضروب التعرية وصنوف التخريب والامحاء ، فتنبهوا إلى ما يعتري الخطوط وخطوط الكتب المحبرة من الضبابية والبهوت وبخاصة المتقدمة منها . فما كان منهم إلا أن عقدوا قرانا من المشابهة بين تلك الرسوم من جهة ، وهذه الخطوط خافتة البروز من جهة ثانية .

(١) ديوانه ، ٢٧٢ ، ضمن ذيل شعر زهير وهو ما لم يروه ثعلب ورواه صعوداء . والمعارف : العلامات المعروفة . القفر : الخالي . ذو الهضبات : موضع فيه جبال .

(٢) ديوانه ، شرح الأعلام الشنتمري . تحقيق : درية الخطيب ولطفي الصقال : ص ٢٣ . وشرح المعلقات السبع للزوزني ، ٤٥ .

(٣) ديوانه ، اعتنى به حملو طماس . ص ٩٩ - ص ١١٧ .

(٤) ديوان عنترة . تحقيق ودراسة : محمد سعيد مولوي . ص ٢٦٨ .

(٥) أورد الدكتور حسن البنا عز الدين في ذيل كتابه : «الكلمات والأشياء : بحث في التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية» ، ملحقا للمقدمات الطللية لقصائد شعراء الجاهلية ومنحصرمي الإسلام ، ومنها أبيات تُشبه فيها الطلول الدارسة بالوشم لشعراء منهم : أبو قلابة الهذلي ، وأبو الطمحان القيني ، والمتنخل الهذلي . الملحق من الصفحة ٢٨١ من الكتاب إلى الصفحة ٢٩٠ .

ومن هذا الصنف قول إمام المدرسة الأوسية زهير : (طويل)
لَمِنْ طَلَلٌ ، كَالْوَحْيِ ، عَافَ مَنَازِلُهُ؟
عفا الرسَّ منه ، فالرُّسَّيسُ ، فَعَاقَلُهُ (١)

شبه الشاعر الطلل بالكتاب بواسطة الكاف . ويظهر استئثار هذه الأداة في تشبيه الطلل عند الأوسيين ، وهو من أدوات التشبيه الشائعة لبساطته . والتشبيه هنا -على غرار ما سبق- حسي مرسل ، والحمولة الدلالية للملفوظ «عاف» منحته التفصيل ، لأنها أبانت عن وجه المشابهة بين طرفي التشبيه ، وهو التغيُّر والدُّروس والامْتِحاء . والغرض من التشبيه بيان مقدار حال المشبه .

ويقول كذلك : (بسيط)

دَارٌ لِأَسْمَاءَ ، بِالْغَمَرَيْنِ ، مَائِلَةٌ

كَالْوَحْيِ لَيْسَ بِهَا ، مِنْ أَهْلِهَا ، أَرَمُ (٢)

فيشبه الرسوم المتبقية من آيات الدار بالكتاب المسطور عن طريق التشبيه المرسل الحسي المجمل .

وله أيضا : (متقارب)

أَمِنْ آلِ لَيْلَى ، عَرَفْتَ الطُّلُولَا ؟

بِذِي حُرْضٍ ، مَائِلَاتٍ ، مُشُولَا

بَلَيْنَ ، وَتَحْـسِبُ آيَاتَهُـ

نَ ، عَنْ فَرَطِ حَوَلِينَ ، رَقًّا مُحِيلَا (٣)

إذ عمد إلى التشبيه الحسي المرسل المفصل : فشبه رسوم الدار ، وقد مضى على هجرها حولان كاملان ، بِرَقٍّ مكتوب حال عليه الحول ، بواسطة الفعل «حسب» ، ووجه المشابهة بين المشبه والمشبه به البلاء والتغير والبهوت وما إلى ذلك من المعاني التي يحملها اللفظ «بلين» .

(١) ديوانه ٤٧ . عفا : تغيَّر ودرس . والرس والرسييس : ماء ان لبنى أسد . وعافل : أرض ، وقيل جبل .

(٢) السابق ، ١٠١ . والغمر موضع ، ثناه بموضع آخر ضمه إليه . ومائلة : منتصبه ، وهي اللاطئة أيضا .

وأرم بمعنى : أحد ، ولا يستعمل إلا بعد النفي .

(٣) السابق ، ١٩٢ . ذو حرص : موضع . والمُحِيل : الذي أتى عليه الحول .

ولم يخرج كعب بن زهير عن هذا المعنى الذي سبقه إليه والده حين تساءل :
(طويل)

أَتَعْرِفُ رَسْمًا بَيْنَ رَهْمَانٍ فَالرَّقْمُ
إِلَى ذِي مَرَاهِيطٍ كَمَا خُطَّ بِالْقَلَمِ؟^(١)

فشبه ما بقي من أثر الرسم بخط مسطور في صحيفة . والصورة حسية ، والتشبيه
مرسل .

وحين قال : (طويل)

أَلَمَّا عَلَى رَتَعٍ بِذَاتِ الْمَزَاهِرِ
مُقِيمٌ كَأَخْلَاقِ الْعِبَاءَةِ دَائِرِ^(٢)

والتشبيه حسني مرسل كذلك ، والصورة قائمة على تشبيه بقايا الرسم الدائر
بأثار خطوط أرجل العباءة على الرمل أو التراب . وهو مفصل ووجه الشبه مفاد من
اسمي الفاعل «مقيم» و«دائر» : آثاره الدارسة مقيمة تتحدى عاديات الزمن .
وللحطيئة في هذا المعنى : (كامل)

لَمَنِ الدِّيارُ كَسَّاتْنَهُنَّ سَطُورُ
بَلَوَى زُرُودَ سَقَى عَلَيْهَا الْمُورُ^(٣)

شبه الديار غطى معالمها التراب الرقيق الذي تسفه الرياح بسطور السجل .
والتشبيه حسني مرسل . ووظف الأداة «كأن» للتقريب بين طرفي التشبيه .

ويقول واصفا منازل هند الدارسة بفعل الرياح : (وافر)

تَراها بَعْدَ دَغْسِ الْحَيِّ فِيهَا
كحاشية الرداءِ الحَمِيرِ^(٤)

(١) ديوانه ، ٦١ . ورهمان والرقم ومراهيط : مواضع كلها متقاربة .

(٢) السابق ، ١٨٥ . الإلام : الإتيان . ذات المزاهر : أرض . العباءة : يقال : عباءة وعباية وعظاءة وعظاية :
دوية ملساء تعلو كثيرا وبسرعة ثم تقف ، وتسمى شحمة الأرض وشحمة الرمل ، وهي أنواع كثيرة
وكلها منقطة بالسواد . وأخلاقها : ما تتركه من خطوط في الرمل أو التراب أثرا لعدوها ووقوفها .
ودائر : دارس .

(٣) ديوانه ، ٨٦ . البلوى : مسترق الرمل . زرود : رمال بطريق الحاج من الكوفة . المور : التراب الرقيق .

(٤) ديوانه ، ١٩٦ . والدعس : كثرة الوطء والآثار .

وبالتشبيه الحسي المرسل يصور أبو مليكة معالم منازل هند الدائرة بحاشية الرداء ، وحاشية الرداء فيها خطوط : فشبه وشي الريح في هذه المنازل بوشي الرداء .
 وشبيه هذه الصورة قوله (والضمير يعود على ديار هند) : (بسيط)
 جَرَّتْ عَلَيْهَا بِأَذْيَالِهَا عُصْفُ
 فَأَصْبَحَتْ مِثْلَ سَحْقِ الْبُرْدِ عَافِيَهَا (١)
 فشبه بقايا الأطلال وما تعفَى منها ببرد قد سحق وبلي وأمّحت خطوطه .
 واستعمل الخطيئة الاسم أداة تشبيهية في هذه البنية وهو : مثل .
 وتشبيه الطلول الدائرة بالخطوط أمر مألوف لدى شعراء العصر الجاهلي بصفة عامة (٢) .

تلك أهم صور التشبيه التي وصف بواسطتها شعراء المدرسة الأوسية الطلل الدائر الذي قفر من أهله وسكنته الأرواح وحيوانات الصحراء من نعام وظباء وبقر وحشي ؛ وهي صور لم تخرج عن نعت الطلل بالزخرف والوشم والخط المرقون . والتشبيهات مرسلة لم تغب الأداة عن أي منها ، والأداة متنوعة عندهم من «الكاف» إلى «كأن» إلى الاسم «مثل» إلى الفعل «شَبَّهْتُ» و«تَحَسَّبَ» ، وهذا التنوع يشي بمقدرتهم على التصرف في أحوال بنية الأسلوب . والصور كلها حسية مدركة بالحواس ، وهي هنا بصرية مرئية للعيان . وباعتبار وجه الشبه تراوحت تشبيهاتهم بين الجمّل والمفصل ، وملامح الجمال الفني التي أضفتها على الصور لا تكاد تخفى ، وحسبنا هنا الجمال البياني الأخاذ الذي قرّب الصور إلى الأفهام وأخرجها من الخفاء إلى التجلي .

(١) السابق، ١٩٧. عصف : شديدة ، الواحد : عصف .

(٢) ينظر على سبيل المثال : مهلهل ، ١٠٥ . قيس بن الخطيم ، ٧٦ . عنترة ، ٢٦٨ . طرفة ، ٨٢ - ٨٩ -

١٢٦ . لييد ، ٩٩ - ١٠٧ - ١٢٥ - ١٣٢ . حميد بن ثور ، ٩٧ . سينية الحارث بن حلزة اليشكري في

المفضليات ، ١٣٢ .

المبحث الثاني

صورة الناقة

مكانة الناقة في ذاكرة عرب الجاهلية

تحتل الناقة مكانة متميزة في الشعر الجاهلي ، لاسيما إن نحن سلمنا بفرضية قداستها إلى درجة تأليهها والتبرك بها^(١) ؛ ما يُسوِّغ أمرَ تبوُّئ الإبل موضعاً بلغت به حدُّ ربط علاقة وشيجة معها يؤطرها الحب المتبادل ، والتضحية والصبر خاصة من قبل هذا الحيوان وهو يثابر ليوصل راكبه إلى أبعد الشقق ، بله كونه مَطعمه وملبسه وأنيس وحدته .

والذي لفت نظري وأنا أطلع الشعر العربي وبخاصة في وصف الراحلة إنما هو تخيير الشعراء النوقَ مطية للسفر والتنقل بديلاً عن الفحول^(٢) . ولما وجدتني أتساءل عن سر ذلك افترضت أنه ربما «الجمل حقود ، يرتصد من ضاربه الفرصة والخلوة لينتقم منه»^(٣) ، أو أنه يكون في حالة نفسية شديدة الاضطراب عند موسم التزاوج ، فيهيح هيجاناً قوياً يرفض معه الأكل والشرب ودُّنُو أي إنسان أو حيوان منه^(٤) ، أو لأن الناقة تسخر للعربي ظهرها مركباً وخفهاً مطعماً ومروىً في آن . . وتلك أسباب أدعى إلى أن تقصي الفحل من الصحبة والرفقة ويستعاض بالأنثى الكريمة النشيطة التي «تعرف قولهم»^(٥) وتتجاوب معه بحيوية وخفة .

(١) كانت طيء تعبد جملاً أسود ، وكانت إباد تبرك بالناقة . ينظر : للفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام . الدكتور جواد علي . ٦٠/٦ - ٦١ - ٦٩ .

(٢) تنظر كافية زهير ، وميمته (القصيدة ٩) ، وأوس بن حجر ، ٦٤ - ٦٥ . ورائية الخطيئة ، ١٠٦ - ١٠٧ .

(٣) الإمتاع والمؤانسة . تأليف أبي حيان التوحيدي . ١٢٦/١٠٠ . وينظر : الحيوان للجاحظ ، ٢١٣/١ .

(٤) يراجع : الحيوان للجاحظ ، ٥٤/٤ - ٣١٤/٥ - ٦٥/٧ - ١٩٣/٧ .

(٥) الحيوان للجاحظ ، ٤٤/٧ . تعرف الناقة فصل ما بين «حل» و «جاء» : وهما لفظان يستعملان

لقيادتها ، السابق : ٧٨/٧ .

وتتموقع موضوعه وصف الراحلة/ الناقة في بناء القصيدة الجاهلية بعد المقدمة الطللية : فبعد وقوف الشاعر على الرسوم الدائرة وبكائه عليها واستحضاره طيف الأحبة الذين ارتحلوا عنها وتركوها ملأذا أماناً للأرواح وأصناف الوحيش ؛ يعمد إلى مطيته/ ناقتة ليرتحل إلى الممدوح أو غيره . فالناقة وسيلة للتنقل المكاني والزمني : تتنقل من موقع الأثر الدارس الذي استوقفه إلى موقع آخر غيره ، وتنقل من الماضي الذي استقدمه الاستحضار والتذكر فشج النفس بجروح ابتعاد الحبيب إلى الحاضر أو الآتي الذي سيرتحل إليه .

وقد عني الأوسيون عبيد الشعر - إسوة بأندادهم من شعراء زمانهم - بالناقة ، فوصفوها وصفا كافيا ضافيا مسح ظاهرها وباطنها^(١) ، مسخرين لتحقيق تلك الصورة المتكاملة أهم أساليب البلاغة تصويرية وهو أسلوب التشبيه لما له من قوة إيحائية وبيانية وجمالية .

ولئن جمعنا كل الصور التشبيهية التي أبدعتها مخيلة شعراء المدرسة الأوسية للإبل (فحولا وإناثا) ، ألفينا مجسما متكاملا لهيئة المطية من النوق التي يتخيرها العربي لعبور المسافات الطوال والمسالك الشاقة وفي مختلف الأزمنة دون تشك أو كلل ، وألفيناها ليست إلا تلك الناقة الصلبة ، الضامرة ، الحذرة ، السريعة ، الكريمة والنشيطة . . . على نحو ما سنستبينه من خلال هذا الجرد الوافي للصور الفنية التي تدخل أسلوب التشبيه في نسجها لدى الخيلة الإبداعية لمدرسة عبيد الشعر .

(١) من الوصف الباطني قول كعب يصف قوسا ويشبه صوته بصوت ناقة تعطف على البو : (طويل)

إذا أطرَّ المربوع منها ترنمت كما أرزمت بكرُّ على البو رائمُ

(ديوانه ، ١٤٩) .

أطر : عطف . المربوع : وتر من أربع طاقات . وقوله : منها ، يريد : من القوس . قال : والبكر أكثر صياحا وأعطف . وترنمت : صوتت . وأرزمت : من الإرزام وهو حنين الناقة . والبو : جلد يحشى تبنا ثم يعلق عند عضد الناقة ، فإذا رآته سكنت . ورائم : عاطف . شبّه صوت الوتر بصوت الناقة العاطف على البو ، وهو تشبيه مقلوب حسي للمشاعر الباطنية لناقة عطوف أبانت عن مكنون عطفها بصوتها .

التشبيه ونعوت الناقة

تفنن شعراء المدرسة الأوسية في نعت أعضاء الناقة ووصف حركاتها وسكناتها وتصرفاتها وسلوكاتها ، فسخرُوا لذلك زحماً كثيفاً من الصور التشبيهية الحسية الجميلة التي نقلت إلينا صورة كاملة المعالم لهاته الناقة المفضلة لرحلاتهم الشاقة والكثيرة . وفي الآتي رصد لتلك الصور والنعوت التي وصفوا بها نوقهم وإبلهم باعتماد أسلوب التشبيه ، على أن نخرج على بعض النماذج منها بالتفصيل بعد ذلك .

فمن تشبيهاتهم المسخرة لبناء تلك الصورة المتكاملة ما يأتي :

- تشبيه الإبل الفتية بالنعام السريع^(١) .
- تشبيه الناقة بالفحل والجمل^(٢) ، وبحرف الجبل الصلب^(٣) .
- تشبيهها بالثور اللامع الجائع^(٤) . وبالعير (حمار الوحش)^(٥) ، وبالظباء البيض^(٦) .
- تشبيه الناقة ، أو بعض منها (جنبها) ، بالأرض الصلبة وبالصفوان أو الصخرة الملساء^(٧) .
- تشبيه نفورها وقلقها بالمها النفور ، والنوق تنهشها الحيوانات وتعصها فلا تتركها تفر ، وبالثور الوحشي المذعور من القانص^(٨) .
- تشبيه علوها بالنعامة^(٩) ، وعلو ستمها بالهضاب^(١٠) ، وعلو عنقها بجذع

(١) كعب . ٨١٥٣ و ٢١٧ .

(٢) أوس ، ٦٤ و ٦٥ . زهير ، ١٧٨ (البيتان ٤-٥) .

(٣) كعب ، ١١٥ و ٢١٧ . الخطيئة ، ١٤٢ .

(٤) أوس ، ب ١٠ ص ٢ . كعب ، ٢٢٢ .

(٥) بشامة ، ب ١٠ ص ٢٢٢ «اللورد» / ب ١٠ ص ٥٦ من : المفضليات . ثم الخطيئة ، ١٣٧ .

(٦) الخطيئة ، ١٦٦ .

(٧) أوس ، ٤٨ . كعب ، ٢٢١ و ٥٨ .

(٨) أوس ، ٤٢ .

(٩) الخطيئة ، ب ٦ ص ١٤٢ .

(١٠) كعب ، ٢٩ .

- النخلة^(١) ، وبالعسيب السامق^(٢) .
- تشبيه قوائمها بمقاذف السقينة^(٣) ، وبدعائم من خشب^(٤) أو أعمدة عرعر طوال يقوم عليها البيت^(٥) ، وتوافق حركات تلك القوائم في المشي بالتوأم^(٦) ، وتشبيه الأكتاف بالسارية التي تلي الباب^(٧) ، وتشبيه يديها بيدي سايح يكاد يغرق^(٨) ، وييدي امرأة نائحة تلطم بهما وتندب^(٩) .
- تشبيه ملاستها أو ملاسة بعض أعضائها بانسياب المسمار الذي يقاس به جرح رأس المشجوج^(١٠) ، وبالعسيب النخل^(١١) ، وبصفوان أملس^(١٢) .
- تشبيه لغامها بين مشفريها بالقطن ، والكتان الأبيض^(١٣) ، وببيت العنكبوت^(١٤) .

-
- (١) كعب ، ٨١ و ٢١٧ ، يشبه عنقها بالجدول ، ١٨٨ .
- (٢) كعب ، ٥٣ .
- (٣) أوس ، ب ١٧ ص ٦٥ .
- (٤) كعب ، ١٣٨ .
- (٥) الخطيئة ، ب ١٨ ص ١٣٦ .
- (٦) أوس ، ب ١٨ ص ٦٥ .
- (٧) الخطيئة ، ب ٥ ص ١٠٧ . وشبه الخطيئة الكمية بزل نابه بسارية القصر ، ب ١٢ ص ١٠٥ .
- (٨) بشامة ، ب ٢٦-٢٧ ص ٢٢٣ من المورد ، و : ب ٢٦-٢٧ ص ٥٨-٥٩ من المفضليات .
- (٩) بشامة ، ب ٧-٨ ص ٢١٩ من المورد . كعب ، ص ١٦-١٧ ، وقد وقعت الصورة التشبيهية في ثلاثة أبيات ، من قوله : كأن أوب ذراعيها ... إلى القافية : مراكيل ، والصورة أخذها من بشامة ببعض اللفظ وبذات المعنى .
- (١٠) أوس ، ب ١٩ ص ٦٦ .
- (١١) كعب ، ١٧٥ .
- (١٢) كعب ، ٢٢١ .
- (١٣) أوس ، ب ٢١ ص ٦٦ . الخطيئة ، ب ١٢ ص ١٥١ .
- (١٤) الخطيئة ، ب ٢٧ ص ٦٨ .

- تشبيه صريفها ببكرة البشر^(١) . وصوتها تعطف على البوّ بصوت وتر القوس^(٢) ،
وصرير منسمها بصوت القدوم يقع على الأفنان يقطعها^(٣) ، أو بشوكة الحائك
يسوي بها السداة واللحمة^(٤) ، وصوت عبّ الماء بواسطة المشافر بصوت جدول
يصب في أرض مزروعة^(٥) ، وصوت هوي الريح بين الفروج بصوت إبل تحنو على
بوّ حيناً^(٦) ، وصوت فلاة تنحّي عنها أهلها إلى البادية بحثاً عن الماء فتخلت ولم
يعد يُسمع فيها غير أصوات عوامل الطبيعة من ريح ومثله حيناً آخر^(٧) .
- تشبيه سرعتها بالدرر المتناثرة من نظامها^(٨) ، وعدوها بعدو حمار غليظ يطارد أتنا
لم تلقح^(٩) ، وتشبيه مشيها في الرمال بالسفن تشق عباب البحر^(١٠) ، ووطئها
الأرض بوطء قوي عزيز^(١١) ، وتطاير الحصى الذي تقذفه أظلافها وهي تسرع
بتطاير الدراهم بين أصابع الصراف^(١٢) ، ونشاطها ، وهي تقطع المسافات ، بالبقرة
الخنساء قصيرة الأنف تارة^(١٣) ، وبين فيه مس من الجن ثانية^(١٤) ، وباضطراب
الغاضب ثالثة^(١٥) ، وبالرُبد المفزوع من القانص تارة أخرى^(١٦) .

(١) أوس ، ب ٢٢ ص ٦٦ و : ب ٢٦ ص ٦٧ .

(٢) كعب ، ١٤٩ . تشبيه مقلوب سبق ذكره في التشبيه الباطني للناقة .

(٣) كعب ، ٢١٨ .

(٤) الخطيئة ، ب ٢٢ ص ٦٧ .

(٥) الخطيئة ، ب ٤ ص ١٠٧ .

(٦) الخطيئة ، ب ٢٣ ص ٦٧ .

(٧) الخطيئة ، ب ٢ ص ١٠٦ .

(٨) أوس ، ب ٢٤ ص ٦٦ .

(٩) الخطيئة ، ب ١٤ ص ١٥٢ .

(١٠) بشامة ، ب ٢١ ص ٢٢٣ «المورد» / ب ٢١ ص ٥٨ «المفضليات» . زهير ، ب ٦ ص ٨٠ و : ب ٧ ص ١٠٢ .

(١١) بشامة بن الغدير ، ب ١٩ ص ٢٢٣ «المورد» . وفي المفضليات : ب ١٩ ص ٥٨ .

(١٢) كعب ، ١٣٩ . والخطيئة ، ب ٢٢ ص ١٣٧ .

(١٣) زهير ، ب ١٢ ص ١٨١ .

(١٤) كعب ، ٢٠٢ .

(١٥) كعب ، ٢١٨ .

(١٦) بشامة ، ب ٢٠ ص ٢٢٣ «المورد» / ب ٢٠ ص ٥٨ «المفضليات» . كعب ، ٢٥٣ .

- تشبيه ضمورها بهيكل سَلَخَ الجزار لحمه عن عظمه^(١) ، وبالنعام^(٢) ، وبالبليّة^(٣) ،
وبالقسي والقوس والقناة^(٤) ، وتشبيه حرف فقار ظهرها بالسيف الناحل وبالعود
الهزيل^(٥) .
- تشبيه صلابتها بالغير^(٦) ، وبالقسي^(٧) ، وبحرف الجبل^(٨) . وصلابة وجهها
بالحجارة^(٩) ، وصلابة سنامها بالصفيح^(١٠) .
- تشبيه أعينها بأعين المحتال في القمار^(١١) ، وبأعين الثور المنفرد عن جماعته (وهو
في ذلك أحرص)^(١٢) ، وبالمراة المجلوة من لدن امرأة تُعنى بجمالها^(١٣) ،
وبالمُصفاة بالكحل^(١٤) ، وبالحريصة من ذباب الضحى^(١٥) . وتشبيه محجري
حاجبيها بالكهف^(١٦) .

(١) أوس ، ب ١ ص ٧٧ .

(٢) زهير ، ب ٩ ص ٨١ .

(٣) كعب ، ١٨٨ . والبليّة : الناقة التي تُعقل على قبر صاحبها ولا تُعلف ولا تُسقى حتى تموت ، وذلك
معتقد جاهلي ، ظنا أن صاحبها يحشر عليها يوم القيامة . ينظر المصدر والصفحة نفساهما .

(٤) كعب ، ١١٩ و ٢٥٣ .

(٥) كعب ، ١١٦ .

(٦) كعب ، ١٢ .

(٧) كعب ، ١٧٦ .

(٨) كعب ، ٢١٧ . الخطيئة ، ب ٦ ص ١٤٢ .

(٩) كعب ، ١٢ .

(١٠) كعب ، ١٨٩ .

(١١) بشامة ، ب ١٥ ص ٢٢٢ من «المورد» . و : ب ١٥ ص ٥٧ من «المفضليات» .

(١٢) كعب ، ١٠ .

(١٣) كعب ، ٤٠ .

(١٤) كعب ، ٥٩ .

(١٥) الخطيئة ، ب ٢٩ ص ٦٨ .

(١٦) كعب ، ٢١٩ .

- تشبيه بنيتها السمينة بالقصر^(١) ، وصدرها المتسع بالطريق^(٢) ، ومشفرها بنعال
الجلد المدبوغ^(٣) ، وبالسياط^(٤) ، وذنبها بعسيب وقنو النخلة^(٥) ، والجوف بين
الأضراس بالقبر^(٦) ، ومرئها بنصل السيف أو قدح الرمح بلا ريش ولا سهم^(٧) ،
وعرقها بالكحل والقطران^(٨) ، وبنطقة الحران (العطشان)^(٩) ، وبركتها والقيام منها
بتحريك النجوم البعيدة^(١٠) . ويُشبه تجمع الأوابي بتجمع العذارى كُشف عنهن
الخباء^(١١) . كما تنبهوا إلى حلقة القيد التي تصنع من الأديم فتتخذ عقالا للنوق
فشبهوها بالدملج^(١٢) .

تلكم ، إذاً ، جُلّ صور الناقة التي «التقطت» بواسطة «العدسة التشبيهية
الأوسية» ، وهي صور حسية لا تكلف المتلقي عناء إدراكها وتذوقها ، حرص فيها
أصحابها على الإجادة والقرب والجمال التصويري البديع . وسنوضح في بعضها ،
لاحقاً ، مكن الجمال وموطن الطرافة والبديع .

البناء الفني لصورة الناقة بين الإجمال والتفصيل

إذما اختصرنا ، في ما سلف ، أوصاف مطايا الأوسيين العبيد (نوقا وإبلا) في
رحلاتهم باعتماد «العدسة التشبيهية» ؛ فإن أشعارهم تضمنت مشاهد تصويرية

(١) كعب ، ٥٨ .

(٢) بشامة ، ب ١٧ ص ٢٢٣ «المورد» . ب ١٧ ص ٥٧ من المفضليات .

(٣) كعب ، ٢٣٦ .

(٤) الخطيئة ، ب ١٥ ص ١٠٦ .

(٥) كعب ، ١٣ و ٥٤ .

(٦) الخطيئة ، ب ٣ ص ١٠٧ .

(٧) كعب ، ٢٣٦ .

(٨) أوس ، ب ٢٥ ص ٦٧ . زهير ، ب ٩ ص ١٨٠ . كعب ، ٦٣ و ١٣٨ و ١٦٠ .

(٩) كعب ، ٢١٩ .

(١٠) الخطيئة ، ب ٣١ ص ٦٨ .

(١١) الخطيئة ، ب ١٠ ص ١٠٥ . والأوابي : بنات الخناص وبنات اللبون تأبى أن يضربها الفحل ، فتتضم

إحداها إلى الأخرى كالعذارى كُشف عنهن الخباء حياءً .

(١٢) الخطيئة ، ب ٢٤ ص ٦٧ .

دقيقة ومفصلة أكثر لتلك المطايا بغير أسلوب التشبيه^(١) . وما اقتصرنا على صورة الناقة المنسوجة بخيوط أسلوب التشبيه فقط إلا لأن هدقنا في هذه الدراسة إنما هو الإبانة عن الوظيفة الجمالية التصويرية لهذا الفن في إبداع الدلالة لدى هذا التيار الشعري القائم أساسه على الرواية والقراءة الدموية العائلية ، في بحث عن أثر التلاقح الفكري والتقاسم المعرفي لمرجعية الصورة الفنية في تجربة إبداع الجماعة .

وأما تلك الأوصاف التي صوروا بها هذا الكائن الرفيق باعتماد فن التشبيه ، فقد تبذرت بالإجمال حيناً بالتفصيل آخر : يتكشف الأول في معرض وصفهم لهذه المطية في كَلِّتها ، إذ شبهوها في عمومها بحيوان أو جماد : فنعتوها نعاماً ، وجملاً ، وحرف جبل ، وثوراً ، وغيراً ، وظبياً . . . ويتجلى الآخر في باب تشبيههم نوقهم عضواً عضواً ، في محاولة منهم لتقريب جزئيات بنيتها للمتلقي ، فشبهوها بما يُقرب الصورة أكثر ويخرجها من الخفاء إلى التجلي ، ليشمل ذلك التفصيل :

✽ أعضاء الجسم : العنق ، الأعين ، الحاجبين ، فقار الظهر ، القوائم ، الذنب ، السنم ، الأكتاف ، الصدر ، ما بين الفرجين ، المشفر ، الجوف بين الأضراس ، المرئ .

✽ الهيئة : العلو ، البركة ، الضمور ، السمنة ، الصلابة ، الملاسة .

✽ الحركة : السرعة ، البطء ، الخفة ، التهادي في الرمال .

✽ اللون : العرق واللغام .

✽ السلوك : النفور ، النشاط ، الاضطراب والقلق ، عاطفة الحنو على البؤ .

✽ ثم الصوت والصريف .

آليات الصور التشبيهية لدى شعراء المدرسة الأوسية

إن نحن احترمنا المنهج التاريخي - ويلزمنا ذلك - وراعينا التراتبية الزمانية لمدرسة عبيد الشعر من خلال ثنائية : (السابق/اللاحق) في بحث عن أثر التلاقح الفكري والتقاسم المعرفي لمرجعية الصورة الفنية في تجربة إبداع الجماعة ، ثم أنعمنا النظر في المحسوسات التي اتخذها هؤلاء الشعراء مشبهات بها لموصوفاتهم في موضوعه وصف الناقة ؛ فإننا نجدهم ينزعون إلى ضروب متنوعة من الإبداع لتوليد

(١) يمكن تتبع مثل تلك الصور في لامية بشامة في المفضليات ، ص ٥٥ وما بعدها ، وقد استغرق وصفه

الناقة ثمانية عشر بيتاً : من البيت ١٠ إلى البيت ٢٧ .

صور جميلة بديعة تعكس رؤيتهم البصرية للأشياء وترجمتها إلى لغة واصفة ، ومن تلك الآليات :

١- الأخذ والاستمداد:

ومعناه اتكاء اللاحق على السابق وأخذ الصورة منه ، تارة بالمعنى عينه وبيعض لفظه ، وتارة أخرى بالمعنى ذاته فقط .

✽ فمن الأول قول أوس يصف العرق المتصبب من خلف قفا الناقة : (طويل)
كَأَنَّ كُحَيْلًا مُعْقَدًا أَوْ غَنِيَّةً

على رَجْعِ ذِفْرَاهَا مِنَ اللَّيْتِ وَكَيْفُ^(١)

أخذه زهير وصنع : (طويل)

وَتَنْضَحُ ذِفْرَاهَا بِجَوْنٍ كَأَنَّهُ

عَصِيمٌ كُحَيْلٍ ، فِي الْمَرَاجلِ ، مُعْقَدٍ^(٢)

ومنه قول أوس : (طويل)

كَأَنِّي كَسَوْتُ الرُّحْلَ أَحْقَبَ قَارِيًا

لَهُ بِجَنُوبِ الشُّيْطَيْنِ مَسَاوِفٍ^(٣)

أخذه كعب والخطيئة منه ، الأول حين قال : (كامل)

وَكَأَنَّ أَقْتَادِي غَدًا بِشَوَارِهَا

صَحْمَاءُ خَدَّدَ لَحْمَهَا التَّسْوِيفُ^(٤)

(١) ديوانه ، ب ٢٥ ص ٦٧ . الكحيل : القطران ، والعنية ضرب منه . الليتين : صفحتا العنق ، والنفرى في

أعلى القفا . والعنية : أبوال الإبل تعقد ببعرها فتخثر تحت الشمس وتدهن للاستشفاء من الجرب .

(٢) ديوانه ، ب ٩ ص ١٨٠ . الجون : عرق أسود . العصيم : الأثر . معقد : خائر .

(٣) ديوانه ، ب ٢٧ ص ٦٧ . الأحقب : حمار الوحش في بطنه بياض . قارب : حمار يعجل ليلة الورد .

الشيطين : موضع . ومساوف : يقول : قد بالت حميره فهو يشم أبوالها ، والسوف : الشم .

(٤) ديوان كعب ، ١١٨ . الشوار : متاع الرجل . صحماء : أتان في لونها صُحمة ، وهي سواد في صفرة ،

وقيل بياض تدخله حمرة أو سواد . وخلد لحمها : أضمرها فصار لحمها طرائق . والتسويق : شم

الفحل إياها ينتظر ليسفدها وهي تفر منه وتمتنع .

والثاني حين أنشد : (كامل)

وَكَأَنَّ رَحْلِي فَوْقَ أَحْقَبَ قَسَارِحِ
بِالشَّيْطَانِ نُهَاقَهُ تَغْشِيرٌ^(١)

ومنه أيضا قول بشامة : (بسيط)

كَأَنَّ أَوْبَ ذِرَاعِيَّهَا إِذَا تَجَدَّتْ
وَأَخْذَتْ الظِّلَّ فِي أَعْطَافِ الشَّجَرِ
أَوْبَ ذِرَاعِي لَجُوجِ شَبٍّ وَاحِدُهَا
حَتَّى إِذَا مَا انْتَهَى أَوْدَى بِهِ الْقَدَرُ^(٢)

فشبه رجع ذراعي الناقة - وهي ترتقي النجوم ظهرا ، وقد توسّطت الشمس كبد السماء فلم يعد من ظل غير الذي تحت أعطاف الشجر يطابق شكلها ، وهي فترة ادعى للكلل ، ونعت الناقة بهذه الحركة في هذا الزمن بالذات أحمد لها إذ أبان عن صلابتها وقوتها وتحملها . . . - يرجع شمطاء ذات وحيد تعهّده حتى شب فتوخاه الردى وتركها تخبط بيديها وتلطم . وخبط أيدي ثكلى الوحيد أشد من غيرها وأعنف ، ولأنها شمطاء فصورة اللطم والضرب بالأيدي فوق التصور إذ لا أمل لها بإنجاب الولد مجددا . وجمالية الصورة لا تخفى لما أفادته من المبالغة في الحركة وعدم الاكتراث للكلل واشتكاء البدن ، ومن البيان والقرب من ذهن السامع حتى يكاد يراها ويسمعها في الطرفين كليهما : المشبه / الناقة ، وهي بين لظى الشمس اللاهبة وحاجة البدن إلى الراحة فلا تبالي وتوالي المسير ؛ والمشبه به / ثكلى ذات الوحيد ، وهي تتمزق بين حرّ الفراق وتعذيب الجسد تعذيبا بدنيا وآخر نفسيا ، فلا تهتم لذلك وتوالي اللطم والضرب بالأيدي .

أخذه كعب بن زهير ببعض لفظه وبذات معناه فقال : (بسيط)

كَأَنَّ أَوْبَ ذِرَاعِيَّهَا وَقَدْ عَرَقَتْ
وَقَدْ تَلَفَّعَ بِالقُورِ الْعَسَاقِيلُ
وَقَالَ لِلْقَوْمِ حَادِيَهُمْ وَقَدْ جَعَلَتْ
وُزْقُ الْجَنَادِ يَرْكُضْنَ الْحَصَى : قِيلُوا

(١) ديوانه ، ب ٢ ص ٨٧ . وتعشيره : نهاقه ، قال الأصمعي : ينهق عشرا .

(٢) المورد ، ب ٨ - ٩ ص ٢١٩ .

شَدَّ النَّهَارَ ذِرَاعًا عَاطِلَ نَصَفِ
قَامَتْ فَجَاوَبَهَا نُكْدٌ مَشَاكِيلٌ^(١)

جعل كعب - إن لم نعتمد رواية الأصمعي التي أشرنا إليها في الهامش -
الناتجة نصفاً ليكون أقوى لها على ترجيع يديها ، وذلك أشد . ورواية الأصمعي
ستكون الصورة كالتى أوضحناها مع بشامة . وسواء أكانت هذه أم تلك فإن لبشامة
فضل إحداث الصورة والسبق إليها ، وهي صورة غاية في الروعة تنم عن القدرة
الخارقة على التقاط الوصف المناسب ، والمهارة العالية في تخير المشهد الملائم للحدث
الموصوف بزمانه ومكانه وحركته وهيئته وحتى صوته الذي يمكننا تخيله في هذا
الطرف وذاك . أما كعب فلم يستزد على أن تصرف في بعض اللفظ لضرورة الروي
والسياق اللفظي .

ومثال آخر قول كعب يصف ناقته : (طويل)
كَأَنِّي كَسَوْتُ رَحْلِي جَوْنَا رَبَاعِيَا
تَضَمَّنَهُ وَادِي الْجَبَا والصَّرَائِمُ^(٢)
أجهز عليه الخطيئة في الموضوع نفسه فقال : (طويل)
كَأَنِّي كَسَوْتُ الرَّحْلَ جَوْنَا رَبَاعِيَا
شَنُونًا يَرْبِيهِ الرُّسَيْسُ فَعَاقِلُ^(٣)

(١) ديوانه ، ١٦-١٧ . وإن نحن اعتمدنا رواية الأصمعي صار صدر البيت الثالث هكذا : * أَوْبُ يَدَيِ
فَاقِدِ شَمَطَاءَ مُعْوَلَةٍ . وقوله : تلفع ، يعني : تلحف . والقور : جمع قارة ، وهي الأكمة ، وقيل :
جبل يرتفع طولا ولا يرتفع عرضا . والعساquil : واحدها عسقل وهو السراب . وفي البيت قلب كأنه
قال : وقد تلفع القور بالعساquil . وإنما خص هذا الوقت لأن السراب إنما يظهر عند قوة حر الشمس .
والورق : اللون الرمادي ، وهذا في أشد ما يكون من الهاجرة . وقوله : قِيلُوا ، يريد : من القائلة . وشَدَّ
النهار : ظرف ، وهو ارتفاع النهار . العيطل : الطويلة . النصف : هي التي ما بين العجوز والشابة ، مات
لها زوج أو ولد أو حميم . النكد : واحدتها نكداء : التي لم يصبها خير . ورواية الأصمعي : الفاقد :
من فقدت ولدها . الشمطاء : المسنة . المعولة : الناتجة ، من العويل .

(٢) ديوانه ، ١٤٠ . الجَوْن : حمار في لونه غبرة تضرب إلى السواد . ورتاع : أي في سنه أربعة أعوام .
والجبا : واد معروف . والصرائم : رمال تتقطع من معظم الرمل .

(٣) ديوانه ، ب ٧ ص ١٤٧ . الشنون : بين السمين والمهزول . والجون : يطلق على اللون الأسود والأبيض ،
ويقال للشمس : جونة .

❖ ومن الآخر ، وهو المتعلق بأخذ الصورة التشبيهية معنى لا لفظا ، قول كعب :
(طويل)

يَظَلُّ حَصَى الْمَعْزَاءِ بَيْنَ فُرُوجِهَا
إِذَا مَا ارْتَمَتْ شَرَوَاتُهَا الْقَوَائِمُ
فُضَاضًا ، كَمَا تَنْزُو دِرَاهِمُ تَاجِرٍ
يُقَمِّصُهَا فَوْقَ الْبَنَانِ الْأَبَاهِمِ (١)

فيشبهه تطاير الحصى من بين أخفافها يمينا وشمالا من شدة نشاطها وسيرها الخيث ، بتطاير الدراهم بين أصابع الصراف ينقدها ، وهو تشبيه حسي مرسل فائدته بيان مقدار حال المشبه : فتطاير الحصى معروف الصفة قبل التشبيه معرفة إجمالية ، إنما تبين بواسطة التشبيه مقدار هذه الصفة ، وهي بمثل مقدار تطاير الدراهم بين أصابع الصراف .

وهذا المعنى أخذه الخطيئة كما هو وصاغه بلفظه ، والمُحَصِّلَةُ قوله : (بسيط)

يَطِيرُ مَرُّ لَيَّانٍ عَنْ مَنَاسِمِهَا
كَمَا تَطَايِرُ عِنْدَ الْجَهْبَذِ الْوَرَقُ (٢)

والواقع أن عبيد الشعر لم يكتفوا بتعاور المعاني بينهم وحسب ، وإنما عمدوا إلى الأخذ من سبقهم من الشعراء الآخرين الذين برعوا في نعت الإبل ، وتكفي إطلالة صغيرة على تشبيهات طرفة بن العبد للناقة في معلقته لإدراك صحة ما نقول . وبعد كعب بن زهير أشد شعراء مجموعته في استمداد معاني وصف الناقة من طرفة ، لكن ذلك لا يقلل مهارته في هذا الضرب من المعاني ، فيكفيه أن ابن رشيق صنّفه

(١) ديوانه ، ١٣٩ . المعزاء : المكان الغليظ فيه حصى صغار . والفروج : الخواء بين القوائم . الشروات : يريد بها يمينا وشمالا . الفضاخ : يعني به الحصى متفرقا . الأباهم : جمع إبهام . وَيَنْزِي وَيَقْمَصُ : يرفع وينقد ، وهي عملية يقوم بها الصراف ، إذ يضرب الدراهم بإبهامه لتطن وتُصَوِّت فيعرف صحيحها من غيره .

(٢) ديوانه ، ب ٢٢ ص ١٣٧ . المرو : حجارة النار . المناسم : أظفار في مقادير الأخفاف ، وهي للبعير والنعامة . الورق (بكسر الراء وفتحها) : الدراهم ، والورق : المال من الإبل والغنم . وليّان : موضع الجهبذ : الخير بالأمور ، المميز بين جيدها ورديثها ، وهو هنا الصراف .

ثالث الأربعة ضمن قائمة نُعَات الإبل بعد طرفة وأوس بن حجر وقبل الشَّمَخ^(١) . وابن رشيق يعترف بأن أكثر القدماء يجيدون وصف الراحلة (الخيل والإبل) ولكنه خص ذكر هؤلاء بالاسم . ووجود اثنين من المدرسة الأوسية ضمن نعَات الإبل الأربعة الذين أحصاهم يدل ، قطعاً ، على فائق مهارتهم في الوصف والتصوير ، وهي إحدى نقاط القوة التي لم يتردد النقاد في الاعتراف لهم فيها بالريادة .

ومن أمثلة استمداد الأوسيين معاني غيرهم على مستوى أسلوب التشبيه قول الخطيئة يصف صوت الريح بين قوائم الناقة : (طويل)

كَأَنَّ هَوِيَّ الرِّيحِ بَيْنَ فُرُوجِهَا
تَجَسَّأَوْبٌ أَظَارَ عَلَى رُبْعِ رَدِي^(٢)

شبه دوي الريح بين فروج الناقة بصوت أظار عطفن على حُور أصابه ردى . وهو معنى سبقه إليه طرفة حين أنشد ينعت ناقته : (طويل)

إِذَا رَجَّعَتْ فِي صَوْتِهَا خَلَّتْ صَوْتِهَا
تَجَسَّأَوْبٌ أَظَارَ عَلَى رُبْعِ رَدِي^(٣)

وتعاور الشعراء المعاني بعضهم من بعض شائع معروف ، ولا يعاب منه إلا ما طابق فيه الشاعرُ الشاعرَ . أما المعاني التي أعمل اللاحق فيها جهده ليُخرجها عن الحال الذي وُلدت عليه لدى السابق فجَدَّدَ وتصرَّفَ ؛ فإنها تصير مولوداً جديداً ينعم في كنف صاحبه . «وعلى هذا فإن المعنى في كثير من الأحيان يكون واحداً يتعاوره الشعراء أو الكتاب يتداولونه ، والمهم هو إخراجهم في صورة فنية بليغة ، والمتبع يكون أولى من المبدع من المعنى . فالصورة الشعرية أو الأدبية ، إذن ، ليست مجرد ألفاظ يستعملها المتكلم استعمالاً عارياً متداولاً وإنما هي حسن الكلام»^(٤) .

(١) العملة ، ١٠٦٢/٢ . مح/د . قرقران .

(٢) ديوانه ، ب ٢٣ ص ٦٧ . والأظار : جمع ظئر ، وهي التي تعطف على غير ولدها . والرُّبع : ما وُلد في الربيع . الردي : الحُور أصابه ردى ، ويقال «رَدِي» على «فَعِل» بمعنى انكسر .

(٣) ديوانه ، ٣٣ . وشرح الزوزني للمعلقات ، ٥٩ .

(٤) قضايا في الخطاب النقدي والبلاغي . الدكتور محمد الواسطي . ص ٧٧ .

٢- التكرار والمعاودة:

أعني به تكرار المعنى ذاته ولفظه كله أو بعضه على أكثر من قافية عند الشاعر الواحد ، أو لنقل : إنه يكون على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ متجليا في التراكم أو في التباين^(١) . ومن ذلك قول كعب : (طويل)

كَأَنِّي كَسَوْتُ رَحْلِي جَوْنَا رَبَاعِيَا
تَضَمَّنَهُ وَادِي الْجَبَا والصُّرَائِمُ^(٢)

كرره بعينه في موضع آخر فقال : (طويل)

كَأَنِّي كَسَوْتُ رَحْلِي جَوْنَا رَبَاعِيَا
تَضَمَّنَهُ وَادِي الرَّجَا فالأفايحُ^(٣)

والتكرار ضرب من التناص إنما هو داخلي من حيث حدوثه داخل التجربة الشعرية للشاعر الواحد ، ووروده بهذه البنية يفرض علينا استحضار ذلك التعريف الجديد الذي شيده الدكتور محمد مفتاح للتناص ، والذي يقوم على «وجود علاقي خارجي بين النصوص وداخلي بين مستويات اللغة ، وتتراوح درجة العلاقة من (١) إلى عدد ما . والوجود العلاقي قد يكون إيجابيا وقد يكون سلبيا»^(٤) . وعلى ذلك يمكننا إدراج بيتي كعب هذين تحت الرقم : (٨/٧) الدال على المناظرة التي تعني المقاربة وتحتوي بنيتها على سبعة عناصر من أصل ثمانية الدالة على المطابقة والمساواة^(٥) .

وإن نحن أخذنا قول كعب أيضا يصف ناقته : (خفيف)

(١) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) - د. محمد مفتاح . ص ١٢٦-١٢٧ .

(١) ديوانه ، ١٤٠٠ .

(٢) ديوانه ، ٢٤٣ . وادي الرجا والأفايح : موضعان .

(٤) ينظر مقال : بعض خصائص الخطاب . الدكتور محمد مفتاح ، ضمن مجلة : علامات في النقد ،

مج ٩- جزء ٣٥- مارس ٢٠٠٠م - ص ٢٣ . ويعرف التناص بصيغة أخرى فيقول : «هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة» . ينظر كتابه : تحليل الخطاب الشعري ، ١٢١ .

(٥) بعض خصائص الخطاب (المقال السابق ذكره) ، ص ٢٤ .

فَكَأَنِّي كَسَسَوْتُ ذَلِكَ رَحْلِي أَوْ مُمَرَّ السَّرَاةِ جَأْبًا دَرِيرًا^(١)

ألفينا مقدار التكرار الذي أحدثته التناص في بنية هذا البيت مقارنة مع سابقه لا يتجاوز العلامة (٨/٣) ، وتلك - من منظور الدكتور مفتاح - هي المضارعة . ومن ثمة يكون كعب قد قام ، في هذه الأبيات الثلاثة ، بعملية تصغير البنية ، إن نحن اعتبرنا أول الأبيات بنية مرجعية . ومن ثمة بدا لنا «أن البنية الوالدة يمكن أن تخضع لعملية التصغير بحطها تدريجيا إلى آخر عنصر من عناصرها»^(٢) ، وتلك العناصر المبقى عليها قد تكون من عناصر البنية الوالدة المرجعية التأسيسية ، أو من العناصر التكميلية ، أو من العناصر التابعة ، ولكن «رتبة العنصر تتوقف عليها صعوبة تشييد البنية أو سهولتها ، فالعنصر التأسيسي أكثر مؤشرية من المكمل ، والمكمل أكثر مؤشرية من التابع»^(٣) .

٣- التصرف والتطوير:

ومعناه «أن يكون الشعراء قد لزموا طريقا واحدا في تشبيه شيء بشيء ، فيأتي الشاعر من تشبيهه بغير الطريق التي أخذ فيها عامة الشعراء»^(٤) . ولأن الأوسيين يحرصون على تجويد الصور الفنية لتحقيق التميز ؛ فإن ذلك قادهم إلى تطوير التشبيهات التي يعود إلى أحدهم أو أحد سواهم فضل السبق إليها ، ثم إعمال ما يليق ويلائهم من وجوه التصرف فيها . إنهم يتناولون الصورة نفسها بالتشقيف والتقويم حتى ترسو على هيئة تُخرجها من السقوط في فخ السرقة وتدخلها في دائرة الحسن والجمال .

ومن ذلك - على سبيل المثال - ما تناول به شعراء هذا الاتجاه صورة عرق الناقة

(١) ديوانه ، ١٧٠ . مر السراة : مدمج السراة ، يعني غيِّرا ، وسراثة : ظهره . والجأب : الحمار الغليظ .

والدرير : السريع في عدوه ، والدرير : المستدير كما تستدير الفلكة في المغزل ، ومنه قول امرئ

القيس : * درير كخدر وف الوليد ... البيت * .

(٢) بعض خصائص الخطاب ، ٢٥ .

(٣) السابق .

(٤) نقد الشعر ، ١١٥ .

وصورة صوتها ، إذ ترك اللاحق الطريق التي سلكها السابق لصناعة صورته الفنية ، وأخذ في طريق أخرى تقوم على التصرف والتطوير ، لإبداع صورة أقرب ما تكون إلى الجِدَّة والطرافة ، وأبعد ما تكون - في المقابل - عن التطابق والمثابهة ، فأجادوا وأبدعوا وبرئوا من السرقة المعيب .

ومن ذلك قول أوس بن حجر : (طويل)
كَأَنَّ كُحَيْلًا مُعْقَدًا أَوْ عَنِيَّةً
عَلَى رَجْعِ ذِفْرَاهَا مِنَ اللَّيْلِ وَاكِفٌ (١)

شبه عرق الناقة المتصبب من ناحيتي عنقها بالقطران وبالبول الممزوج بالبعر الذي خثر تحت حر الشمس . وهذا المعنى المتداول الذي نجده أيضا عند زهير في قوله : (طويل)

وَتَنْضِجُ ذِفْرَاهَا بِجَوْنٍ كَأَنَّهُ
عَصِيمٌ كُحَيْلٌ ، فِي الْمَرَاجِلِ ، مُعْقَدٌ (٢)
يتعالى كعب على الهيئة والصورة التي جاء عليها ، فيخضعه للتصرف والتطوير ويبدع : (كامل)

خَوْصَاءَ صَافِيَةٍ تَجُودُ بِمَائِهَا
وَسَطَ النَّهَارِ كَنْطَفَةِ الْحَرَانِ (٣)
فشبه ذلك العرق الذي ينضح من ناحيتي عنق ناقته بنطفة الحران ، وفي ذلك تطوير للصورة المألوفة التي أتى عليها سلفه ، وإن كان المشبه به ، في نظري على الأقل ، غير مناسب تماما للمشبه : ذلك أن عرق الناقة يكون معقدا متخثرا ، وثابت أن الشعراء غيره حرصوا على تشبيهه بسائل متخثر كالقطران ، من ذلك أن كعبا

(١) ديوانه ، ب ٢٥ ص ٦٧ .

(٢) ديوانه ، ب ٩ ص ١٨٠ . الجون : العرق الأسود يكون بهذا اللون أول ما يتصبب منها قبل أن يصفر .

عصيمه : أثره . الكحيل : ضرب من الهناء . معقد : مطبوخ خائر .

(٣) ديوانه ، ٢١٩ . الخوصاء : غائرة العين . تجود بمائها : أي تجود بعرقها ، وتجود ، من فعل الناقة لا من فعل العين . الحران العطشان . وقال الأصمعي : لا أعرف «كنطفة الحران» . والنطفة تكون في القليل والكثير . وقال آخر : كما صب عطشان ماء ليشربه عند عوز الماء في الفلاة التي لا ماء فيها . (السابق) .

نفسه حرص أن تكون هاته الصفة في العرق ، فصوره قائلاً : (خفيف)

أَخْرَجَ السَّيْرُ وَالْهَوَا جَرُّ مَنَّا
قَطْرَانًا وَلَوْنٌ رُبَّ عَصِيرَا^(١)

فشبهه بشيئين : القطران والرب ، لونا وشكلا . فكيف به يجعله ماء في الذي سبق؟!

وصورة الصوت حاضرة في ذائقة طرفه حين نعت ترجيع ناqqته فقال : (طويل)

إِذَا رَجَّعَتْ فِي صَوْتِهَا خَلَّتْ صَوْتِهَا
تَجَاوَبَ أَظَارٌ عَلَى رُبَّعٍ رَدِي^(٢)

أخذة الخطيئة فتصرف فيه بغير الطريق الذي أخذ فيه طرفه ، فولد هذه الصورة التي يصف فيها صوت الهواء بين مجامع قوائم جملة : (طويل)

تَرَى بَيْنَ مَجْرَى مَرْفَقَيْهِ وَثِيلِهِ
هَوَاءٌ كَفَيْفَاةٍ بَدَا أَهْلَهَا قَفَر^(٣)

لذلك نلقي الأوسيين يوظفون صورا تختزنها ذاكرتهم الحافظة ، سواء أمن تأليف شعراء مجموعتهم أم من نظم غيرهم من الشعراء ، فيخضعون تلك الصور إلى ما يليق من ضروب التصرف والتطوير لإنتاج صور فنية تشبيهية جميلة مرجعيتها مسبوق إليها ، أما تخريجها فتظهر عليه أمارات التجديد والتطوير والتصرف .

٤- التفرّد والتميز:

ومعنى ذلك أن يعمد الشاعر إلى الطبيعة التي يستوحي منها صوره ، فيستمد من مكون من مكوناتها لم يلتقطه أحد غيره - وأنا هنا أتحدث عن عبيد الشعر وفي موضوع الناقّة ليس غير ؛ لأنه لا صحة لهذا الحكم فيما عدا ذلك - معنى من المعاني يسقطه على الموصوف . ومثال ذلك زهير وأستاذة . وما دريت عداهما أحدا من

(١) ديوانه ، ١٦٠ . والرّب : الطلاء الخائر أو دبس كل ثمرة ، وهو سلافة خثارتها بعد الاعتصار والطبخ .

وينظر تشبيهه العرق بالقطران في الصفحة ٦٣ : فرغت إلى وجناء ... البيت .

(٢) ديوانه ، ٣٣ . وشرح الزوزني للمعلقات ، ٥٩ .

(٣) ديوانه ، ب٢ ص ١٠٦ . الثيل : غلاف القلم وهو قضيب البعير . الفيفاة : الصحراء الواسعة . بدا

أهلها : تنحّوا عن الماء إلى البادية .

مجموعتهم استمد من البحر صوراً لنعت الإبل .

يتجلى ذلك في قول زهير يصف الجمال عليها الظعن : (بسيط)

يَغْشَى الحُدَاةُ بِهِمْ وَعَثَ الكَثِيبُ كَمَا

يُغْشَى السَّفَائِنَ مَوْجَ اللَّجَّةِ العَرَكَ^(١)

فيصف اختصار الحداة الطريق وعبورهم الكثبان الرملية اللينة ، ثم يشبه حمل الحداة الإبل على صعب الرمل باقتحام النواتية لجة البحر بالسفن . ومثله قوله : (بسيط)

شَطَّتْ بِهِمْ قَرْقَرَى بَرَكْ ، بِأَيْمُنِهِمْ

وَالْعَالِيَاتُ ، وَعَنْ أَيْسَارِهِمْ خَيْمٌ

عَومَ السُّفِينِ ، فَلَمَّا حَالَ دُونَهُمْ

فَنَدَّ الْقُرَيَّاتُ ، فَالْعَتَكَانُ ، فَالْكَرَمُ^(٢)

فقصد إلى تشبيه الإبل وما عليها من الهودج والمتاع ، بالسفن المحملة تشق أمواج البحر . واستمداد صور من البحر وما تجري فيه من أفلاك لوصف مطايا النوق أمر تفرد به زهير بين أعلام مدرسته ، ولم يلتفت إليه أحد غيره حاشا أستاذه أوسا الذي شبه حركة قوائم الناقة بمقاذ السفينة حين قال : (طويل)

يُشَيِّعُهَا فِي كُلِّ هَضْبٍ وَرَمْلَةٍ

قَوَائِمُ عَوْجٍ مُجْمَرَاتٍ مَقَازِفُ^(٣)

والفرق بين زهير وأستاذه أن زهيراً شبه الإبل في كليتها ، واستمد صورة السفين يتهادى بين أمواج البحر اللجي وأسقطها على موكب الإبل تحمل الظعن وتتهادى بها بين كثبان المفاوز الممتدة كالبحر ؛ بينما استمد أوس جزءاً من السفين لجزء من

(١) ديوانه ، ب ٦ ص ٨٠ . الكثيب : الرمل ، وهو اللين الذي يُغرق قوائم الماشية . واللجة : معظم الماء . العرك : جمع عركي وهو النوتي .

(٢) ديوانه ، ب ٦ ص ٧-١٠٢ . وقوله : شطت بهم : بعدت بهم . وقرقرى وبرك والعاليات وخيم : مواضع ، وكذلك القرىات والعتكان والكرم . والفند : رأس الجبل .

(٣) ديوانه ، ب ١٧ ص ٦٥ . يشيعها : يعينها على المشي - مجمرات : صلبة الأخفاف - مقاذف : سريعة ، شبه حركتها بمقاذ السفينة .

الناقة ، والواقع أن كليهما مصيب في التشبيه ، وأنهما معا تفننا في تجويد المعنى وتقريب الصورة وتحلية الأسلوب بخلى الجمال الذي يخلب الألباب ويأخذ العقول .

٥- الاستحداث والابتكار:

ووجهه إتيان الشاعر صورة تشبيهية استحدثها وابتكر إنشاءها دون أن يكون قد أتى عليها أحد غيره ممن سبقه من الشعراء . إنها المعاني البكر التي لم تفتض قبل ، أو التشبيهات العقم التي لم تلقح مخيلة شاعر مثيلا لها . والحكم على المعاني بمثل هذه الأحكام يجب ألا يصدر إلا من الخبير بالشعر جملة وتفصيلا ، ومن المطلع على ديوان العرب قضه وقضيضه ، حتى لا يغمط أحدا حقه ، أو يحكم لأحد بما ليس له فيقدمه أو يؤخره .

ولأنني لست من هؤلاء وليس في وسعي ذلك ؛ فمالي إلا أن أعرض ما ذكره العلماء الذين اتسعت مداركهم ومعارفهم لديوان العرب فعرفوا المعاني وعرفوا أصحابها ، وعرفوا إن كانوا لها محدثين أو عليها مغيرين .

ونمثل على ذلك بقول بشامة بن الغدير يصف حركة يدي الناقة وهي تسرع :
(مقارب)

كَأَنَّ يَدَيْهَا إِذَا أَرْقَلَتْ
وَقَدْ جُرْنَ ثُمَّ اهْتَدَيْنَ السَّبِيلَا
يَدَا عَائِمٍ خَرَّ فِي غَمْمَةٍ
قَدْ أَدْرَكَهُ الْمَوْتُ إِلَّا قَلِيلَا^(١)

فشبه يدي ناقتة في وقت كلال غيرها من الإبل ولزومهن الحجة ، بيدي سابح كاد يغرق ، فهو أشد لتحريك يديه مخافة على نفسه . قال أبو هلال العسكري : إن أبا عمرو بن العلاء كان يستحسن قول بشامة بن الغدير هذا ، ويعجب منه غاية العجب^(٢) . وليس من شك في أن استحسانه ذاك وعجبه إنما هو لإصابة التشبيه وقرب المشبه من المشبه به ، ولما حلّى به المعنى من التصويرية والجمال .

(١) المورد ، ب ٢٦-٢٧ ص ٢٢٣-٢٢٤ . والمفصليات ، ب ٢٦-٢٧ ص ٥٨-٥٩ . والإرقال : عدو الناقة

نافضة رأسها نشاطا . جرن : عللن عن محجة الطريق . والغمرة : معظم الماء .

(٢) ديوان المعاني للعسكري ، ٤٨١/٢ .

ويقول أوس بن حجر يصف اضطراب ناقته : (بسيط)
كَأَنَّ هِرًّا جَنِيْبًا تَحْتَ غُرْضَتِهَا
وَاصْطَكَّ دِيكَ بِرِجْلَيْهَا وَخَنَزِيرٌ^(١)

يريد : كأن هذه الحيوانات تنهشها وتشيرها فهي لا تهدأ ولا تفتر ، فشبه اضطرابها وقلقها باضطراب التي تتعرض للنهش من هرّ ، وهو تشبيه مستحدث بديع ، قال ابن قتيبة : «وقالت الشعراء في نفار الناقة وفزعها فأكثر ، ولم تعد ذكر الهر المقرون بها وابن أوى ، وقال أوس : [وأنشد البيت]^(٢) .

ولما أورد ابن رشيّق هذا البيت في باب السرقات وما شاكلها قال معلقا عليه : «لم يقربه أحد ، وكذلك سائر المعاني المفردة ، والتشبيهات العقم ، تجري هذا المجرى»^(٣) .

ويقول الخطيئة يصف لغام الناقة : (طويل)
قَرَى بَيْنَ لَحْيَيْهَا إِذَا مَا تَزَعَّمَتْ
لُغَامًا كَبَيْتِ الْعَنْكَبُوتِ الْمَمْدُودِ^(٤)

فشبه ذلك اللغام ببيت العنكبوت ، وهو تشبيه اعتبره ثعلب تشبيها خارجا عن التعدي والتقصير^(٥) ، وعده ابن رشيّق من التشبيهات العقم التي لم يسبق إليها أصحابها^(٦) ، واعتبره أسامة بن منقذ من بليغ التشبيه^(٧) .

(١) ديوانه ، ب ١٧ ص ٤٢ . الجنيب : المجنوب ، وجنب الناقة : قادها إلى جنبه . والغرض والغرضة واحد

وهو حزام الرجل . اصطك : احتك .

(٢) الشعر والشعراء ، ٢٠٦/١ .

(٣) العملة ، ١٠٥٨/٢ . نخ / د . قرقران .

(٤) ديوانه ، ب ٢٧ ص ٦٨ . وتزعّمت : صوتت ، والتزعّم : صوت ضعيف .

(٥) قواعد الشعر ، ٣٨ .

(٦) العملة ، ٢٩٧/١ . تمح / محي الدين عبد الحميد .

(٧) لباب الآداب ، ٣٧٠ .

٦- التعدد والتوسع:

ويكون ميل الشاعر إلى تشبيه المشبه الواحد بمشبه به متعدد ، إظهاراً منه لقدراته الخيالية الخصيبة ، ورغبة في التوسع في المعاني ، وحبا في تقريب الصورة من قلب المتلقي من جميع الجهات ، حتى إن هولم يدركها من جهة أدركها من أخرى . من ذلك قول زهير بن أبي سلمى : (وافر)

ب ١٥ : كأنَّ الرُّحْلَ منها فوقَ صَعْلٍ
مَنْ الظِّلْمَانِ ، جُؤْجُؤُهُ هَوَاءُ
ب ١٧ : أَذْلَكَ ، أَمْ شَتِيمُ الْوَجْهِ ، جَابُ
عليه ، مِنْ عَقِيقَتِهِ ، عَفَاءُ ؟ (١)

إذ شبه ناقته في سرعتها بالظليم القوي صغير الرأس ، وصغر الرأس صفة من صفاته تلزمه ، المذعور المفرط - لدعره - في السرعة ؛ ثم عاد وشبهها بالحمار الوحشي الغليظ قبيح الوجه ، الضامر الذي بدأ شعره يتجدد مع حلول الصيف . ومثال آخر قول كعب بن زهير : (كامل)

وكانَ مَوْضِعَ رَحْلِهَا مِنْ صُلْبِهَا
سَيْفٌ تَقَادِمُ جَفْنُهُ مَعْجُوفٌ
أَوْ حَرْفٌ حَنُوٌّ مِنْ غَبِيطِ ذَابِلٍ
رَفَقَتْ بِهِ قَيْنِيَّةٌ مَعْطُوفٌ (٢)

(١) ديوانه ، ١٢٧-١٢٨ . ب ١٥ : الصعل : صغير الرأس ، وبذلك يوصف الظليم . وقوله : «جؤجؤه هواء» أي : صدره خال كأنه لا قلب له ، وإنما أراد أنه ليس له عقل ، وكذلك الظليم هو أبداً كأنه مجنون ، ويحتمل أن يريد : أنه فزع مذعور فكأنه لا قلب له لشدة ذعره ، وإذا ذعر كان أسرع له ، وأيهما قصد فإنه يشبه ناقته به في السرعة . ب ١٧ : وقوله : «أذلك ، أَمْ شَتِيمُ الْوَجْهِ» يريد : أذلك الظليم تشبهه ناقتي أَمْ عَيْرُ شَتِيمِ الْوَجْهِ؟ والشَتِيم : الكريه الوجه . والجَاب : الغليظ . والعقيقة : شعر الحمار الذي وُلد به . والعَفَاء : الشعر والوبر الكثير . وأراد بالعقيقة الوبر الحولي ولم يقصدها هي بعينها لأن الحمار مسن غير فتى كما وصفه .

(٢) ديوانه ، ١١٦ . معجوف : ناحل مهزول ، وفي اللسان (عجف) : معجوف : دائر لم يصقل . الحِنُو : الناحية من كل شيء ، وحنوا الرجل : عوداه من ناحيته . الغبيط : شبيهه بالقتب على ظهر البعير ، والرجل من فوقه . الذابِل : الجاف ، وهو من نعت الحِنُو . وقَيْنِيَّة : نسبها إلى بني القين . ومعطوف : أي متحن .

فناقة كعب برى طول السِّفَار لحمها ولَحَبَ ظهرها ، فبدت سناسِنُها ضامرة ،
فشبهها بشيئين اثنين على التوسع : بحرف سيف قديم غير مصقول ، ثم بحرف حِنُو
جاف ذابل .

ومثله قوله أيضا : (بسيط)

تَرى المَرِيَّ كَنَصْلِ السَّيْفِ إِذْ ضَمَنْتُ
أَوِ النَّضِيِّ الْفَضَا بَطْنَتُهُ الْعُنَقَا (١)

فشبه مريثها بنصل السيف ثم بالنضي .

ومثله كذلك قوله يصف ضُمُرَ ناقته : (كامل)

كَالْقَوْسِ عَطَّلَهَا لِبَيْعِ سَائِمٍ
أَوْ كَالْقَنَاةِ أَقَامَهَا التُّثْقِيفُ (٢)

فشبه ضُمُرَها بالقوس ثم بالقناة .

وتظيره قوله أيضا : (كامل)

وَكأنَّ أَقْتَادِي غَدَا بِشَوَارِهَا
صَحْمَاءُ خَدَّدَ لَحْمَهَا التَّسْوِيفُ
أَفَلَيْكَ أَمْ رِبْدَاءُ عَارِيَةِ النَّسَا
زَجَّاءُ صَادِقَةُ الرُّوَّاحِ نُسُوفُ (٣)

فنعت ناقته بالأتان ثم بالنعامة توسعا ومبالغة في الوصف .

(١) ديوانه ، ٢٣٦ . ضمنت : أصابها داء في جسدها من بلاء أو كبر . النضي : القلح بلا ريش ولا

نصل . الفضا من القداح : المهمل أو غير المحكم . بطنته : جعلته بطانة للعنق .

(٢) ديوانه ، ١١٩ . عطّلها : يعني من الوتر ، لأن الوتر يُلينها ، فإذا أراد بيعها تركها عطّلا أياما لتشتد ،

ومعنى عطّلها : أبرزها بغير وتر للبيع . والسائم : البائع . وقوله : كالقناة ، يريد : في التثقيف وهو
التقويم .

(٣) ديوانه ، ١١٨-١١٩ . البيت الأول سبق شرحه . ربداء : يعني نعامة ، والرُبدة : بياض إلى السواد .

والنسا : عرق في الفخذ ، وعارية : لا لحم عليه ولا ريش . زجّاء : واسعة الخطو بعيدته (أفدت من
إحدى البرامج التلفزيونية أن النعام ثاني أسرع حيوان يركب في العالم) . وصادقة الرواح : أي تصدق في
ذلك الوقت فلا تتأخر مساء في العودة إلى بيضها أو فراخها . نسوف : تنسف الأرض برجلها ،
وقيل : لا تكاد تقع قوائمها على الأرض ، وذلك أجود لها .

ومثله قوله يصف عرقها : (خفيف)

أَخْرَجَ السَّيْرُ وَالْهَوَا جِرْ مِنْهَا
قَطِرَانًا وَلَوْنَ رَبِّ عَصِيرَا^(١)

فشبهه بشيئين : القطران ثم الرب ، لونا وشكلا .

ومثال آخر على ذلك قول الحطيئة : (متقارب)

وَإِنْ غَضِبْتَ خِلْتُ بِالْمَشْفَرَيْنِ
سَبَائِخَ قُطْنٍ وَزَيْراً نُسَالَا^(٢)

فشبه الزبد بالقطن والكتان في أن على التوسع والحرص على تقريب المعنى وتشبيته في الموصوف .

وبعد كل ذلك ، دعني أتساءل : ألم تر إلى أن صورة الناقة/الجمل ، قد اكتملت وصارت أمامنا مجسما تام الخلقة نكاد نلمسه ونسمعه ونحسه ، وإلى أن الوصف قام بنفسه ومثل الموصوف في قلب سامعه تمثيلا حسيا حيا؟! فهذا ، والله ، أحسن الوصف الذي تحدث عنه ابن رشيقي فقال فيه : «أحسن الوصف ما نُعت به الشيء حتى يكاد يمثله للسامع»^(٣) . ثم ألم تر إلى أن أسلوب التشبيه قد تم توظيفه توظيفا بارعا لامتس به شعراء المدرسة الأوسية مُجَمِّل الصورة ومُفَصِّلها بنيةً وهيئةً ، ولونا وحركةً ، وصوتا وعاطفةً . . . فصارت الصورة آمنة في حضن الفنية والجمال ، وصارت الدلالة متفيدةً ظلال الإبداع والبيان؟! ومن هناك نخلص إلى بسط هذا السؤال : ألم تر إلى أن شعراء هذا التيار شعراء تصوير بامتياز ، وأنهم أسهموا ، بذلك ، - كما استنتج الدكتور طه حسين - «في إثبات شيء أبعد أثرا في تاريخ الآداب ، وهو نشأة هذه المدرسة البيانية التي اتخذت الشعر فنا ، وعنيت فيه بجمال الصورة والشكل عناية لا تقل عن عنايتها بجمال الموضوع والمعنى»^(٤)!

ولا إخال الجواب إلا إثباتا ، وما أسهبنا من قول في ما مضى من هذه الدراسة

(١) ديوانه ، ١٦٠ . والرَّبُّ : الطلاء الخائر أو دبس كل ثمرة ، وهو سلاقة خثارتها بعد الاعتصار والطبخ .

(٢) ديوانه ، ب ١٢ ص ١٥١ . سبائخ : قطع . الزير : الكتان . نسالأ : ما نسل منه فسقط .

(٣) العملة ، ١٠٥٩/٢ . تح/د قرقران .

(٤) في الأدب الجاهلي ، ٢٧٣ .

إلا حجة لهذا الإثبات وبيّنة تقويّه . وما ستعرض له بما يأتي إلا إرساءً لهذا الحكم وتأكيّداً يُجَلِّيه .

أنموذجان لوصف الناقة: عرض وتحليل

إجلالاً لمهارة عبید الشعر الأوسيين في التقاط الصور المناسبة للناقة والكشف عنها بآلية التشبيه في عرض جمالي مكسو بالحسن الدلالي والأسلوبي ، نقترح أنموذجين شعريين : أحدهما لأوس بن حجر باعتباره جذع الشجرة الأوسية وأساس نشأتها ، والآخر للحطيئة الذي أبدع في موضوع وصف الناقة وأجاد ، ولأنه آخر عنقود الأوسيين في القائمة التي استهدفناها بالدراسة من الشعراء الجاهليين أو الذين عاشوا فيها ردحا من الزمن قبل البعثة النبوية ، ولم تتأثر شاعريتهم ولغتهم ومعانيهم الإسلامَ كبيرَ تأثر . وسنحاول تتبع أسلوب التشبيه في هذين الأنموذجين بحثا عن أوجه الائتلاف والاختلاف أو التطور في الاستعمال الأسلوبي لهذا الفن البديعي الجمالي التصويري بين تجربتي الشاعرين .

الأنموذج الأول: أوس بن حجر

يقول أوس^(١) : (طويل)

- ١٠- وأدماءٌ مثلَ الفحلِ يوماً عَرَضَتْهَا
لرحلي ، وفيها جُرْأَةٌ وَتَقَاذُفُ
- ١٢- وَعَنْسُ أُمُونٍ قَدْ تَعَلَّتْ مَتْنَهَا
عَلَى صِفَةِ أَوْ لَمْ يَصِفْ لِي وَاصِفُ
- ١٤- عِلَاةُ كَنَازِ اللَّحْمِ مَا بَيْنَ خُفِّهَا
وَبَيْنَ مَقِيلِ الرَّحْلِ هَوْلٌ نَفَانِفُ
- ١٦- جُمَالِيَّةٌ لِلرَّحْلِ فِيهَا مُقَدَّمُ
أُمُونٍ وَمُلْقَى لِلزَّمَنِيلِ وَرَادِفُ
- ١٧- يُشَيِّعُهَا فِي كُلِّ هَضْبٍ وَرَمْلَةٍ
قَوَائِمُ عَوْجٍ مُجْمَرَاتٌ مَقَاذِفُ

(١) ديوانه ، ص ٦٤-٦٥-٦٦-٦٧ .

- ١٨- تَوَائِمُ أَلْفٌ تَوَالٍ لَوَاحِشِقُ
 سَوَاهُ لَوَاهُ مُسْرِذَاتُ خَوَانِفُ
 ١٩- يَزِلُّ قُتُودُ الرَّحْلِ عَنْ دَأْيَاتِهَا
 كَمَا زَلَّ عَنْ رَأْسِ الشُّجِيِّجِ الْحَارِفُ
 ٢١- عَلَا رَأْسُهَا بَعْدَ الْهَبَابِ وَسَامَحَتْ
 كَمَخْلُوجٍ قُطْنٍ تَرْقِيهِ النَّوَادِفُ
 ٢٢- وَأَنْحَتْ كَمَا أَنْحَى الْمَحَالَةَ مَاتَحُ
 عَلَى الْبِثْرِ أَضْحَى حَوْضُهُ وَهُوَ نَاشِفُ
 ٢٤- كَأَنَّ وَتَّى خَانَتْ بِهِ مِنْ نِظَامِهَا
 مَعَاقِدُ فَاَرْفَضَتْ بِهِنَ الطَّوَائِفُ
 ٢٥- كَأَنَّ كُحَيْلًا مُعْقِدًا أَوْ عَنِيَّةً
 عَلَى رَجْعِ ذِفْرَاهَا مِنَ اللَّيْلِ وَاكْفُ
 ٢٦- يُنْقَرُ طَيْرُ الْمَاءِ مِنْهَا صَرِيفُهَا
 صَرِيفَ مَحَالٍ أَقْلَقَتْهُ الْخَطَاطِفُ (١)

(١) ب ١٠ : الأدماء : الناقة بيضاء اللون- تقاذف : يدافع بعضها بعضا . ب ١٢ : العنس : الناقة القوية ، شُبِّهَتْ بالصخرة لصلابتها- أمون : وثيقة الخلق . ب ١٤ : العلاء : الناقة المشرقة- النفاف : جمع نفنف وهو كل شيء بينه وبين الأرض مهوى ، أي أن المسافة بين خفها وموضع رحلها بعيدة فكأنها نفاف هائلة . ب ١٦ : جمالية : ناقة وثيقة ، شبهها بالجمال في خلقتها وشدتها وعظمتها- الزميل : الرديف على البعير ، والرادف : التابع . ب ١٧ : يشيعها : يعينها على المشي- مجمرات : صلبة الأخفاف- مقاذف : سريعة ، شبه حركتها بمقاذف السفينة . ب ١٨ : توائم آلاف : أي كأنها في حركتها توائم متألفة تنهض معا وتحط معا ، تتوالى وتتلاحق- سواء : لينة السير لا تتعب راكبها ، ويقولون في وصفها : سواء لواه ، ولعله من الاتباع ، أو بمعنى اللهو ، أي تلهو عن السير لا تباليه- الرئذ : خفة القوائم في المشي- خوانف : تهوي بأيديها إلى ضبعها . ب ١٩ : القتود : مفردا قتد وهو خشب الرحل- الدأيات : فقار الكواهل في مجتمع ما بين الكتفين من كاهل البعير- الشجيج : المشجوج والجريج- الحارف : جمع محراف ، وهو الميل الذي تسير به الجراحات ، وهو أيضا المسمار الذي يقاس به الجرح . يقول السكري في شرح هذا البيت : «يقول [يقصد أوسا] : إذا شُجَّ الرجل أدخل الميل في شجته ، فيبلغ عظما لا يثبت عليه شيء فيزل عنه» . ينظر : (ديوان امرئ ==

ينقل إلينا أوس بن حجر في هذا المشهد صورة حسية حية عن الناقة التي ارتحل عليها متنقلا عن موضع أميمة الدائر ، الذي حز في نفسه جراء التذكر والاستحضار . وقد حشد أوس كل طاقاته الإبداعية ليشتخص لنا صورة هذه الناقة ، وما كان ليتأتى له ذلك لولا تلك الحمولة الدلالية والجمالية التي يزخر بها أسلوب التشبيه ، هذا الأسلوب الذي أجاد أوس استعماله فأعانه على إبلاغ مقصده وإيصال رسالته .

ولئن جاءت كل الصور التي صور بها هذه الناقة حسية مدركة بالحواس ، مثلما هو شائع عند الشعراء الأوسيين ، فإن التشبيه تراوح بين المرسل الذي وظف فيه الأداة بشتى أنواعها المعروفة ، اسما (مثل) وحرفا (الكاف وكأن) ومصدرا (صريفها صريفاً . . .) ، وبين المؤكد الذي طوى فيه ذكرها إما ضرورة مثل قوله : مقاذف ، بمعنى : كأنها مقاذف ، وقوله : توائم ، بمعنى : كأنها توائم ، فلم تتسع له مسافة اللغة فحذف ؛ وإما قصدا للتقريب بين طرفي التشبيه لقرب الشبه حتى لكأنه هو ، نحو قوله : وعنس ، وقوله : جُمالية للرحل ، إبانة عن صلابتها وقوتها حتى إنك إن رأيتها خلقتها صخرة صماء صلبة ، أو جملا صلبا قويا ، والتشبيه في هذين المثالين تشبيه بليغ لطي الأداة ووجه الشبه ، وهو أرقى أنواع التشبيه وأبلغها ، وأقربها بنية من الاستعارة .

لقد أجاد أوس وصف ناقته ولم يترك صغيرة ولا كبيرة إلا أحصاها : فهي ناقة صلبة كالفحل جريئة مندفة (ب ١٠) ، صلبة كالصخرة وثيقة الخلق (ب ١٢) ، عالية مشرفة ، بين خفها وموضع رحلها مسافة آمنة كأنها نفائف هائلة (ب ١٥) ، وثيقة الخلق شديدة عظيمة كالجمال تتحمل الرديف ولا تتشكى ثقله (ب ١٦) ، صلبة الأخفاف مجتمعتها سريعتها كأنها في حركاتها مقاذف سفينة (ب ١٧) ، لينّة السير لا تُتعب راكبها لما تتسم به قوائمها من الخفة والتتابع المنتظم والتوافق الحركي دوغا

== القيس وملحقاته بشرح أبي سعيد السكري ، مج ١ ص ٢٥٠ . ب ٢١ : فاعل «علا» الكاف في «كمحلوج» ، أي إنها إذا همت لتقوم كسا رأسها زيد لغامها وكأنه محلوج القطن الذي تبعثره النوادف . ب ٢٢ : المحالة : البكرة - والماتح : الذي يجذب رشا اللو بالبكرة فتصوت - وأنحت الناقة : إذا اعتمدت في سيرها على أيسرها . ب ٢٤ : الونى : جمع ونية وهي الدرة . شبه الناقة في سرعتها بالدرر التي خانها النظام فانقرطت مسرعة . ب ٢٥ : سبق شرح ألفاظه . ب ٢٦ : عاد إلى تشبيه صريفها بصريف البكرة . والخطاطيف : حوادث معقوفات تعقد بها البكرات .

اصطكاك أو تعثر حتى لكأنها توائم (ب١٨) ، ملساء الظهر ملاسة تزل معها القُتود
 مثلما يزل المحراف على رأس الجريح (ب١٩) ، شديدة التحمل والصبر على الرغم من
 تطاير زبد لغامها على رأسها تطاير القطن بعشرته النوادف ، علما أن اللغام لا يتطاير
 بتلك الصورة إلا بعد خيب وسرعة (ب٢١) ، تُنَوِّعُ ضروب سيرها دفعا للكلال
 فتعتمد ، أحيانا ، على أيسرها وقد بدأت في إحداث صريف كصريف بكرة البشر
 يُسمَع حين يجذب الماتح رشا الللو (ب٢٢) ، حثيثة المشى كأنها دُرَّرَ خانها النظام
 فانفرطت مسرعة تتطاير من خيط العقد (ب٢٤) ، مقاومة التعب ولو أن علاماته
 ظهرت عليها من خلال العرق المتصبب على رَجْع ذفراها كأنه قَطْرَانُ مُعَقَّد أو عَنِيَّة
 (ب٢٥) ، ومن خلال صريفها الذي قوي حتى صار يُنْقَر طير الماء تخاله بكرة بشر
 تصطك بحدائد معقوفات تُعقد بها فتصوَّت يازعاج (ب٢٦) .

إنه وصف دقيق عمل فيه التشبيه عمله المعجز ، فصور الموصوف في أحسن
 تصوير ، ملامسا منه الهيئة والحركة واللون والصوت ، لتصلنا ، في النهاية ، صورة
 حسية رائعة الجمال ، بديعة الحسن .

وخذ معي هذه الصورة بالتأمل والتذوق : (طويل)
 إِذَا مَا رِكَابُ الْقَوْمِ زَيْلَ بَيْنَهَا
 سُرَى اللَّيْلِ مِنْهَا مُسْتَكِينٌ وَصَارِفٌ
 عَلَا رَأْسَهَا بَعْدَ الْهَيْبِ وَسَامِحَتُ
 كَمَخْلُوجٍ قُطْنٍ تَرْتِمِيهِ النُّوَادِفُ^(١)

لترى أن صورة ناقة الشاعر يطبعها التميز عن صورة ركاب القوم عند السرى
 وقطع الفيافي ليلا وليس ذلك إلا لموطن الجمال الذي اكتسبته هذه الصورة من
 التشبيه . تخيل معي ركاب القوم متفرقة في حلكة الظلام بحسب طاقتها وقدرتها
 على التحمل واستمرار الحثيث ، بعضها صامت وبعضها يصوَّت وقد أخذ منها
 الكلال مأخذه ؛ ثم تصور معي ناقة الشاعر تهب هبوا تُضَاعِفُ معه الجهد فتتقدم
 الركاب وتنفلت عنها ، ولا يظهر منها في ظلمة الليل غير قطع اللغام البيضاء مثل

(١) ديوانه ، ب٢٠-٢١ ص ٦٦ . ب٢٠ : زَيْلَ بَيْنَهَا : فرق بينها وميزها . مستكين : خاضع صامت لا

يصوت . الصارف : ذو الصريف ، وهو الهدير ، وإذا أصبحت الناقة صارفة فالمعنى أنها كلت ، أما

صريف الجمل فهو من الفحولة . ب٢١ : سبق شرحه .

القطن تعلو رأسها ، يقذفها الهواء الذي يتشكل من اختراقها السريع! وانظر إلى ما تحتزنه هذه الصورة من الحسن واللطافة التي ما كانت لتحتويها إلا لموضع التشبيه من هذه البنية اللغوية التصويرية . ثم انظر إلى ما في البنية الأسلوبية من الحذف حينما طوى ذكر المشبه اختصاراً ، والذي يمكن تقديره هكذا : (علا زيد اللغام رأسها بعد الهباب كمحلوج قطن ترميه النواذف) ، فتعانين إثارة الإيجاز لأنه أحسن وأبدع وأبلغ في النفوس ، وتخلص - من ثمة - إلى أن حرص الأوسيين على الزينة الأسلوبية التي يمنحها التشبيه إبداعهم الشعري لا يقل عن حرصهم على تجويد المعاني وتخير الألفاظ ونظمها النظم الذي يهب شعرهم التميز والتفرد ، فينال الإعجاب وتتقبله النفوس والأذواق بدهشة جمالية ذات أثر وتأثير بالغين^(١) .

الأنموذج الآخر: المحيطية

وفيه يقول : (طويل)

- ٢١- إذا بركت أوفت على ثفنائتها
على قصب مثل اليراع المقصد
- ٢٢- وإن ضربت بالسوط صرت بناها
صرير الصياصي في النسيج الممدد
- ٢٣- كأن هويّ الريح بين فروعها
تجاوب أظفار عل ربيع ردي
- ٢٤- وإن حط عنها الرجل قارب خطوها
أمين القوى كالدملج المتعضد
- ٢٧- ترى بين لحبيها إذ ما تزغمت
لغاماً كببت العنكبوت الممدد
- ٢٩- ثراقب عيناها إذا تلّع الضحى
ذباباً كصوت الشارب المتغرّد

(١) للاستزادة من الأمثلة والتحليل راجع مبحث «البديع وجمالية الصورة الشعرية» ضمن كتابنا : البديع

ومتعة القراءة الجمالية . ص ١٢١ وما بعدها .

٣١- إذا ما ابتَعَثْنَا مِنْ مُنَاحٍ كَأَنَّمَا فَكَفُّ وَنَشْنِي مِنْ نَعَائِمٍ أَبَدٍ (١)

لو أننا استهدفنا وصف الناقة بصفة عامة في هذه القصيدة لجزمنا بأنها إحدى أجود نصوص وصف النوق في الشعر العربي القديم : فالخطيئة ، حقيقة ، اتسع صدره اتساعاً قلّ مثيله لتتبع تفاصيل الناقة وجزئياتها الحركية والصوتية والسلوكية وتصويرها تصويراً دقيقاً غاية في الجمال . إلا أننا وجدنا أنفسنا نلتقط الصور التي استدعت أسلوب التشبيه لتبين عن نفسها وتكشف غموضها ، وحسبنا هذا الأنموذج الذي منستوضح منه الرؤية الواصفة لأحد متأخري مدرسة عبيد الشعر وهو الخطيئة .

إذما تتبعنا البنى التركيبية والمعجمية لأسلوب التشبيه في هذا الأنموذج - على حسب ترتيب الأبيات مثلما هي أعلاه - نحصلنا على الآتي :

- الخطيئة يصف بركة الناقة فيشبهه انثناء قوائمها بسيقان القصب المكسرة ، معتمداً الاسم (مثل) أداةً لتشبيد الصورة التشبيهية ، والتشبيه هنا مجمل مرسل حسي . واستدعى أسلوب التشبيه معجماً يناسب الدلالة والصورة التي ينقلها ، فالفينا الألفاظ : بركت - أوفت - ثففات - قصب - يراع - مقصد ، تتوالى مشكلة بنية لغوية أسلوبية تخدم الصورة التي أنيطت مهمة تجسيدها بأسلوب التشبيه .

- يصور الخطيئة مشهد العنف الذي يمارس في حق الناقة ، ويكشف عن رد الفعل العكسي الذي يبدر عنها . إنها تعبر عن رفضها للعقاب البدني تعبيراً صوتياً ، فتصرّ بأنيابها صريراً يشبه صرير شوكة الحائك التي يسوي بها السداة واللحمة : فالحائك عندما يمرر الشوكة على خيوط السداة المشدودة كالأوتار بحثاً عن سداة غير منتظمة أو مرخاة ، يحدث صريراً شبيهاً بصرير أنياب الناقة ، وهذا من أجود التشبيه لأنه يصبح

(١) ديوانه ، ٦٧-٦٨ . ب ٢١ : أوفت : أشرفت - الثففات : أصول الفخذين والركبتين - يراع : القصب - مقصد : مكسر . ب ٢٢ : صرت : صوتت - والصيصية : شوكة الحائك يسوي بها السداة واللحمة . ب ٢٣ : قسر سلفاً . ب ٢٤ : أمين القوى : يريد العقال أو القيد - وقوله : كالدملج : أي في حلقة القيد من الأديم طرائق بمنزلة الشوب المضلع فشبهه بالدملج . ب ٢٧ : سبق شرحه . ب ٢٩ : تلغ : ارتفع - المتغرد : المتغني - تراقب : تنظر . ب ٣١ : بعث وابتعث : أوصل ، والمعنى : تحريك الإبل للقيام من بركتها عند الارتحال شاق كأنك تحرك النجوم البعيدة .

أيضا إذا عكس ، فقولنا : صرير أنياب الناقة ضُربت بالسوط كصرير الصياصي في النسيج الممدد ، شبيه قولنا : صرير الصياصي في النسيج الممدد كصرير أنياب الناقة ضُربت بالسوط . والتشبيه في هذه البنية اللغوية حسي شأنه شأن باقي تشبيهات جماعة الخطيئة ، وهو أحسن لأن «ما تقع عليه الحاسة أوضح في الجملة مما لا تقع عليه الحاسة ، والمُشاهد أوضح من الغائب . . . وما يدركه الإنسان من نفسه أوضح مما يعرفه من غيره ، والقريب أوضح من البعيد في الجملة ، وما أُلِف أوضح مما لم يؤلف»^(١) .

وقد استدعى الخطيئة مجموعة من الألفاظ التي قوّت المعنى على الوجه الأكمل ، ولأن الصورة صوتية مرتبطة برد الفعل عن سلوك التعنيف والزجر فقد استجاب المعجم اللفظي للسياق فأمدنا بالألفاظ : ضُربت - السوط - صرّت بنابها - صرير الصياصي - النسيج الممدد . وهي ألفاظ حُبلى بالتصويت الذي منحه إياها الفونيم [ص] [والفونيم] [س] [ذوا الصوت القريب من صرير أنياب الناقة تصطك ببعضها ، ومن صرير شوكة الحائك تحتك بأوتار السداة . ومن ثمة يصح لنا أن نعد هذا البيت بيت وصف صوتي قلبا وقالبا ، لفظا ومعنى ، ومواطن الجمال فيه - بعد هذا - لم تعد تحتاج إلى توجيه لإدراكها من ذوي الذوق السليم .

- ويبقى الخطيئة متتبعا الأعضاء المصوتة في جسم الناقة ، وهذه المرة يسلط الضوء على الصوت الناجم عن انزلاق الريح بين فرجي قوائمها الخلفيتين ، فلما استمع إليه بكل إنعام ألقاه كأنه صوت أظار تفيض عطفًا وحنانًا على الرّبع ، وهو تشبيه حسي مرسل . وهذه الصورة سبق أن أشرنا إلى أن الخطيئة استمدتها من معلقة طرفة ، وسبق أن أشرنا إلى أنه عاد فتصرف فيها وأبدع منها صورة أجمل .

- وفي الصورة اللاحقة يصف الخطيئة حركة الناقة التي تتغير من الإسراع عند شد الرحال وشق المسافات إلى البطء والتأني عند الوصول وخط الرحال لترعى وتستريح . وهنا يقدم إلينا الشاعر صورة معاكسة للصورة المعهودة للناقة وهي تضرب بيديها بعجلة لقطع الشق البعيدة والفلوات الشاسعة ، فيصورها وهي تسير بخطو متقارب جراء العقال المستدير كالدملج ، والذي التف على رسغ أخفافها مانعا إياها من مد الخطو حتى لا تبعد عن مكان خط الرحال . والتشبيه الذي شبه به الشاعر عقال الناقة حسي مرسل مجمل .

(١) العملة ، ٢٨٧/١ . مخ/ محي الدين عبد الحميد .

- وينتقل بعدها إلى وصف لغامها الذي ينتج عن تصويت منها ضعيف أو نحوه ، هذا اللغام الذي اكتفى الشعراء قبله بوصف لونه فشبهوه بالقطن والكتان ، ولكن أبا مليكة يبدع في التصوير فيشبهه ببيت العنكبوت تشبيها حسيا مرسلا مجملا . ولعل الخطيئة قارن بين سرعة تحلل زبد اللغام في الهواء عندما يتطاير وبين بيت العنكبوت الواهن الذي يتداعى لمجرد خلط بعضه ببعض بأقل حركة ، بل لعله - وقد أدرك الإسلام فقرأ القرآن أو سمعه - استمد الصورة من قوله تعالى : ﴿وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنْكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ﴾^(١) وأيا كانت مرجعية الخطيئة فإنه تمكن من إبداع صورة تنفيء ظلال الحسن والجمال ، وقربها إلينا بواسطة أسلوب التشبيه ، حتى إن ابن رشيق لم يتردد في عدها من ضمن التشبيهات العقم التي تفرد بها أصحابها ، ولم تُنتج القرائح مثلها .

- وحينما يرتفع الضحى وتتمركز الشمس في كبد السماء ، تتوقف الناقة عن الرعي لتقيل وتستظل ، وتبقى عيناها مفتوحتين تلمحان الذباب الذي يطن طنينا أشبه بتغني شارب الخمر لعب مفعولها بلبه ، وذلك النظر إليه إنما هو نظر احتراس ومراقبة لموضع حطه منها حتى تبادره بالحركة المناسبة لهشه وارتحاله عنها لأنه يزعجها ويقلق راحتها ، والتشبيه هنا حسي مرسل مجمل . وفي التركيب حذف تقديره : ذباب صوته كصوت الشارب المتفرد ، وهو حذف دعت إليه مساحة اللغة التي ضاقت بما حملت .

والواقع أن هذا المعنى مستمد من قول عنتره يصف ذباب الروضة في معلقته :
(كامل)

وَحَلَا الذُّبَابُ بِهَا فَلَيْسَ بِبَارِحٍ
غَرْدًا كَفَعَلَ الشَّارِبُ الْمُتَرَنِّمِ
هَزِجًا يَحْكُ ذِرَاعَهُ بِذِرَاعِهِ
قَدْ حَمَلَ الْمَكِبُّ عَلَى الزَّنَادِ الْأَجْذَمِ^(٢)

(١) سورة العنكبوت ، آية ٤١ .

(٢) شرح الزوزني للمعلقات ، ١٤١ . بارح : زائل . غردا : مصوتا ومثلها هزجا . الترئم : ترديد الصوت بضرب من اللحن . المكب : المقبل على الشيء . الأجزم : الناقص اليد . الزناد : آلة من حديد ينتج عن ضرب أحدها بالآخر شرارة تنتج نارا .

والبيتان نالا إعجاب النقاد لما تضمّناه من براعة التصوير ، وابن رشيق أحصاهما ضمن التشبيهات العقم .

- هذا وبعد أن تنال الإبل قسطا من الراحة وتلتذّ بها ، ثم يحين أوان التنقل والارتحال من جديد ، تتكاسل في قيامها لإجبار صاحبها على منحها مزيدا من الوقت لتستعيد كامل لياقتها وقوتها ، حتى إذا ما أبان عن إصراره على تحريكها من مبركها أثاقلت . ويشبه الخطيئة هذه الحركة بتحريك النجوم البعيدة ، وهو تشبيه عقلي تخيلي مرسل مجمل .

ولئن أمكن إدراك النجوم بواسطة حاسة البصر ؛ فإن قيامنا بتحريكها لما لا يمكن حصوله إلا عن طريق التخيل . والتشبيه هنا أفاد غرض بيان مقدار حال العجز في المشبه .

ويعتبر جنوح الخطيئة لوصف ثاقل الإبل في القيام من مبركها بهذه الصورة التي طغى عليها العقل والخيال ، ضربا جديدا من ضروب التشبيه عند شعراء هذا التيار الذين أثروا المحسوسات آلية للوصف .

من هذين الأغوذجين الوصفيين اللذين استهدفا الناقاة ، يتبدى لنا احتفاظ الخطيئة بالبناء الأسلوبى ذاته الذي أثره أوس في فن التشبيه . لكننا نلمس بعضا من التطور والتجديد في الصورة التشبيهية مع الخطيئة ، خاصة حين استطاع أن يبدع صورة لم يفتض بكارتها شاعر قبله للغام الناقاة ، صورة أعجب بها ثعلب وابن رشيق وأسامة بن منقذ وآخرون . كما استطاع أن ينقل إلينا إحدى الصور نقلا عقليا تخيليا ربما ليحرب هذا الضرب من التشبيهات ، وربما ليستفز عقل السامع ويستحثه على استجماع قواه لتخيّل المستحيل على صورة قابلة للتحقق .

كما تتبدى لنا القدرات الإبداعية الفائقة التي يتمتع بها عبيد الشعر في تصوير هذا الكائن الذي يصطحبهم في الحلّ الارتحال ، قيمته في الحياة منحتة قيمة لا تقل عنها في أشعارهم ، فتفتنوا في نعت هيئته وحركته وصوته وسلوكه . . . ولكي يرسموا له تلك اللوحة الفنية الجميلة لم يجدوا غنى عن أسلوب التشبيه الذي أثروا منه ، على الأخص ، الحسي المدرك بإحدى الحواس المعروفة ، المرسل الذي يستدعي أداة تربط طرفي التشبيه بعضها إلى بعض ، والمجمل الذي يُعرّف في تركيبته عن ذكر المشبه به لإمكان السامع إدراكه بنفسه .

تلك ، إذاً ، هي القاعدة في تشبيهات المدرسة الأوسية في موضوع وصف الناقاة .

أما أن يجيء التشبيه عقليا أو تخيليا ونحو ذلك مما ذكرناه سلفا ، فذلك استثناء شاذ لا قياس عليه . ولكنه إشارة منهم إلى قدرتهم على التطوير والابتداع والتجديد ، تعبيرا منهم على مدى الاتساع الذي تتميز به الذاكرة الحافظة والخيالة الخصبة ، التي تمرنت على أفانين التصوير وتربت داخل مدرسة ضربت بجذورها في عمق الجاهلية وامتدت أفنانها إلى عصور متأخرة زاهية .

المبحث الثالث

صورة مشاهد الطرد

في معجم العين للفراهيدي : «الطرد : مطاردة الصيد ، أي علاج أخذه .
والطريدة : صيد أقيلت عليه الكلاب والقوم يطردونه ليأخذوه»^(١) .

واعتبره الرمخشري من المجاز فقال : «طَرَدَ العدوُّ طريدةً وطرائد وهي النعم يغير عليها فيطردها . ومن المجاز : خرج يطرد حُمُر الوحش أي يصيدها . ويبدد مطرَدٌ : رمح قصير يطعن بها . . . وقال أبياتا في الطرد أي في الصيد»^(٢) .

فالطرد ، من ثمة ، مطاردة الصيد للتمكن منه ونيله ، وسمي كذلك لحمله معنى المطاردة والمتابعة من موضع إلى آخر بغية قنصه .

وتعتبر حاجة الإنسان الملحة منذ القدم إلى الأكل حفاظا على حياته دافعا قويا قاده ، بالفطرة ، إلى اصطياد أنواع الوحيش التي يصادفها في الصحاري والغابات والخلوات التي يعبرها متنقلا أو يستوطنها مستقرا . فصار هذا الإنسان حلقة فاعلة في نظام الطبيعة القائم على معيار الغلبة ، وفي نظام التوازن المؤسس على قانون الافتراس وحب البقاء .

وعندما ارتقت العقول إلى إنشاد الشعر ونظمه ، وتضمنينه خلاصة التجارب والمشاهدات اليومية ؛ كان لمشاهد الطرد ومغامرات القنص التي خيضت مع أنواع الحيوان حيز هام من تلك الأشعار ، فصُوِّرت بفنية عالية وإبداع جمالي رفيع .

وعلى غرار باقي شعراء العصر الجاهلي ، لم يكن شعراء المدرسة الأوسية في منأى عن النظام العام الذي كانت القصيدة الجاهلية تقوم عليه ، والذي «يُحتَم» -غالبا- بعد المقدمة ووصف الراحلة ، وصف الرحلة ومخاطرها ، والأمكنة المعبورة

(١) باب الطاء ، مادة (طرد) ، ص ٤١ .

(٢) أساس البلاغة كتاب الطاء - (طرد) ، ص ٢٧٧ .

ووحشتها ، والمصادفات التي تعترض العابر من ضواري الليل والنهار ، أو تبعث به الطبيعة من رياح أو سيول أو شمس محرقة أو أصواتٍ وصورٍ مخلوقاتٍ غير إنسية كالغيلان والجني وما شابه . . . وبين هذا وذاك كان الشاعر يتزود من الطبيعة بما يبقي له على الرمق لقطع تلك الفلوات وتحمل مشاقها ومواجهة تقلباتها المناخية القاسية ، فكان الطرد سبيله إلى ذلك ، وكان حذق القانص وامتلاك الأجود من أليات القنص بما لا غنى عنه ضمانا للحياة وإنجاحا للرحلة .

وحقيق الأمر أن الصيد لم يكن مجرد الحصول على مادة غذائية وحسب ؛ بل إنه شكل للعربي مصدرا للمتعة ، ومتنفسا لمزاولة بعض الهوايات الرياضية التي يحبها ، فكانت خرجات الطرد من هوايات الخلفاء والحكام والملوك ، وكانت تُخصّص باحتفاليات وبهجرة خاصة ، حتى إنه مع مجيء الإسلام وجدنا الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم يحث المسلمين على تعليم أبنائهم الرماية وركوب الخيل لإنعاش الروح وحماية البدن ، ولنشر الدين الإسلامي ومقارعة العدو .

وعندما نلقي نظرة أولية على وصف مشاهد الطرد عند شعراء المدرسة الأوسية ، يستوقفنا للوهلة الأولى ذلك التباين الكمي والنوعي الحاصل لدى هذه المجموعة : إذ نجد كعب بن زهير متربعا على القمة في هذا الفن ، فهو أكثرهم وصفا للطرديات من حيث الكم ، ثم من حيث عنايته بالتفاصيل وتصويرها باعتماد أسلوب التشبيه . وفي المقابل يستوقفنا أمر يتوافقون جميعهم بشأنه : إنه الحذق والمهارة في التصوير الفني لمشاهد القنص ، إنهم استطاعوا أن يرسموا بالكلمة والمعنى لوحة فنية جميلة وبديعة لتلك المشاهد ، حتى إنك لتخال نفسك تراها وتعيشها في آن ، وتخال نفسك تستصحبهم إلى تلك « الغارات الطردية » تشاهد بعينك ما شاهدوا ، وتسمع بأذنك صياح الوحيش والجلبة التي تحدثها أصوات الرماح والنبال وأوتار الأقواس وصهيل الحُمُر ووقع الخوافر وما إلى ذلك ، وسترى ذلك في بعض النماذج لاحقا .

ولئن حاولنا تصنيف تشبيهات الأوسيين في وصف مشاهد الطرد ؛ فإننا نجدها لا تخرج عن ثلاثة أصناف - وإن تباينت تباينا كميا - ، وما سواها تبع لها مرتبط بها ، وهي :

- تشبيهات متعلقة بالقانص .
- وأخرى بالمقنوص .
- وأخيرة بأدوات القنص من سلاح ومطية ورُفقة .

وسأحاول مقارنة مشاهد الطرد عند الأوسيين في ظل هذا التقسيم أولا ؛ وذلك بحشا عن الصيغ الأسلوبية التي يؤثرون توظيفها في فن التشبيه وعن علة ذلك ، محاولا الوصول إلى فائدة أرى لها قيمتها في هذا الباب . ثم ، ولأني متيقن أنني لن أوفي التشبيه حقه وقد عزلت عناصر الطرد عزلا بهذه الطريقة ، والتي تتنافى مع اختياري المبدئي لمقاربة أسلوب التشبيه في إطار الصورة الفنية العام الذي يمنحنا النفاذ إلى حقيقة الأشياء ؛ فإنني سأعود إلى مقارنته ضمن أنموذج شعري فني يصور مشهد الطرد وقد تعانقت فيه كل العناصر التي جزأتها سلفا ، أملا في تسليط الضوء على وظيفة فن التشبيه الجمالية الأسلوبية ضمن المشهد التصويري في كليته .

أولا : تشبيه القانص

عني الأوسيون بتصوير القانص عناية بالغة ، فأحاطوا بعدته وعتاده إحاطة شمولية غطت البعد المادي والبعد النفسي ، إذ دققوا في التفاصيل وبالغوا في الوصف وأجادوا فيه مجتهدين في نقل المشهد مصحوبا بكل حيشيات الجمال الفني التي تؤثته ؛ إلا أنهم ارتكزوا على الوصف والنعته من غير اعتماد أسلوب التشبيه ، لأنني تتبعته استعمالاته جميعها في وصفهم مشاهد الطرد فلم أظفر للقانص منها بغير خمس صور تشبيهية أبان الأوسيون بجلها عن الجانب الباطني النفسي الذي ينتاب القانص أثناء انتظار الطريدة .

ولئن رتبت تلك الأفعال النفسية والحركية التي نعت بها الأوسيون القانص بواسطة التشبيه ترتيبا زمنيا يبدأ بلحظات الانتظار والترقب وينتهي بلحظة مهاجمة الطريدة ، فإن الحاصل هذا الخط الزمني الحركي النفسي :

القانص : يلتصق ← يرتعد ← يرتقب ← يضطرب ← يندفع

وقد استأثر كعب بن زهير بتشبيه الأفعال الأربعة الأولى ، فيما شبهه والدّه حركة الاندفاع . وجاءت تلك الأفعال النفسية الحركية في شعرهما ، تباعا ، كالاتي :

قال كعب يصف لصوق القانص بمكمنه ينتظر قدوم القطيع للارتواء فينال منه :

(مقارب)

فَصَادَفَنَ ذَا حَنْقٍ لاصِقٍ لُصُوقِ الْبُرَامِ يَظُنُّ الظُّنُونَا^(١)

شبه الشاعر لصوق القانص بمكمنه متخفياً متنكراً حتى لا يراه القطيع أو يشتَمَ ريحه فيجفل ، بلصوق حشرة القراد مصاصة الدماء على جلد الحيوان لا تتركه وإن هَشَّ بذيله أو عضَّ بفيه أو ركل بقوائمه ، والعرب تقول : «الْصَقُّ مِنْ قُرَادٍ»^(٢) . وأداة التشبيه هنا محذوفة يمكن تقديرها هكذا : لاصق كلصوق البرام . ووجه المشابهة المذكور وهو اللصوق ، والتشبيه بهذه البنية مؤكد مفصّل . وانظر إلى قوله : «لاصق» بدل اختيارات متعددة من قبيل : كامن ، لايد ، خايبي . . . ألم تر إلى ما تنبض به من دلالات المبالغة في الكمون إلى درجة صار معها جزءاً من الأرض وتماهت هي أيضاً فصارت جزءاً منه داخل الخبايا؟! ومن ثمة ألم تر إلى ما تفيدته هذه اللفظة من التوسع والمجاز اللذين منحنا الأسلوب من الطرافة والجمال ما كان ليغيب لو أنه قال مثلاً : «كامن كُمون البرام»؟! . أليس ذلك الجيشان النفسي الذي يعتمل في قرارة القانص جراء تلك الحسابات التي يحسبها والظنون التي يظنها بشأن مجيء القطيع من تخلفه ، وإصابة الهدف من إفلاته ؛ كافياً بأن ينقل القانص - حين مشاهدته القطيع يقترب منه - من مجرد الاختباء والتخفي إلى وضعية اللصوق والتماهي مع الأرض حتى لكأنه هي ولكأنها هو^(٣)!

وأما باقي حركات القانص وأحواله النفسية التي صورها كعب باعتماد أسلوب التشبيه فستراها معي في هذه الأبيات الثلاثة ، يقول : (طويل)

(١) ديوانه ، ١٠٦ . الضمير في : «فصادفن» يعود على الأثن . ذا حنق : يعني الصائد لصق في مكمنه . البرام : القراد . وقوله : يظن الظنونا : أي يخمن لعلها ترد ولعلها لا ترد ولعله يُصيب إذا رمى ولعله يُخطئ .

(٢) السابق ، ١٠٧ . وفي مجمع الأمثال للميداني : «ألزق من علّ» و «ألزق من بُرام» وهما من أسماء القراد . نقلاً عن الهامش رقم (١) من ديوان كعب ، ١٠٧ .

(٣) لأقربك مما أود شرحه تأمل اللفظين «يُخْفِي وَيُضَائِلُ» : في قول زهير (ديوانه ، ب ١٣ ص ٥٠) : (طويل)

فَبَيْنَا نُبَغِّي الصَّيْدَ جَاءَ غُلَامُنَا يَدِبُّ ، وَيُخْفِي شَخْصَهُ ، وَيُضَائِلُهُ

طَلِيحٌ مِنَ التَّسْعَاءِ حَتَّى كَأَنَّهُ
 حَدِيثٌ بِحَمَى أَسَارَتْهَا سُلَالِمٌ
 لَطِيفٌ كَصُدَّادِ الصُّفَا لَا تَفْرَةُ
 بِمُزْتَقَبٍ وَخَشِيَّةٍ وَهُوَ حَازِمٌ
 أَخْرَقَتْ سِرَاتٍ لَا يَزَالُ كَأَنَّهُ
 إِذَا لَمْ يُصَبِّ صَيْدًا مِنَ الْوَحْشِ غَارِمٌ^(١)

يصف كعب في البيت الأول قانصا متعبا شحبا لونه وهزل لا بتذاله نفسه واكتداحه من شدة السعي إلى لحم طريدة يغنمه . ويشبه حاله النفسية حين يرى الطرائد بالحُموم أصابته الرعدة والغرواء ، وهي صورة غاية في الفنية والجمال لأنها نقلت إلينا وضعنا نفسيا باطنيا ، يصعب تشخيصه حسيا ، نقلا بديعا يكشف عن شعور الارتباك والارتجاف الذي ينتاب الصائد وهو يتهايا لإصابة الهدف .
 وقد توفرت بنية أسلوب التشبيه في هذه الصورة الفنية على كل أركانها :
 المشبه : القانص - المشبه به : شخص حديث بحمى - الأداة : كأن - وجه الشبه :
 طليح : أي متعب مهزول . فالتشبيه هنا مرسل ، مفصل .

وفي البيت اللاحق ينعت كعب تخفّي القانص وارتقابه ، فيشبه هذه الحال التي هو عليها بهذا الجرذ السام الأبرص الذي يقرّ في موضعه ليحترّ شمسا ويتربق قنصا ، فهو يقظان يرتقب لا تأخذه سِنَّة فيغفل أو يسهو عن مقصده ، وبنية أسلوب التشبيه هنا أشبه بها في البيت السابق ، وأفاد في الاستعماليين معا تقرير حال المشبه ، إذ إن المشبه أمر معنوي نفسي يتعلق بسلوك باطني شعوري ، فأخرجه الشاعر من المعنوي إلى الحسي لأن النفس لا تجزم بالمعنويات جزمها بالحسيات .

ويصف الشاعر في البيت الثالث دواخل القانص الكامن في زريبته يتحين لحظة القنص ، فيشبهه وهو على هذه الحال بالغارم : فالقانص إذا حُرِم الصيد أخذه همّ كهَمّ المطالب بدّين ليس لديه ما يقضي به دينه ، أي كأنه قد غرم إن هو لم يصد

(١) ديوانه ، ١٤٦-١٤٧ . الطليح : المتعب . التسعاء : السعي . أسارتها : أبقتها . وسُلالم : قرية من قرى خيبر ، وقيل : أرض معروفة بالوباء . / لطيف : أي لاطى الشخص . الصُدَّاد : دويبة من جنس الجرذان ، ويقال : هو سام أبرص . وقوله : حازم ، أي لا ينام . / أخو قترات : يعني الصائد ، والقترات واحدها قُترَة وهي مكنم الصائد . والغارم : الذي أصابه غرم فهو حزين .

شيئاً ، وشبهه هنا المعنوي بالمعنوي وإن بدا الاضطراب على هذا الطرف أو ذاك ، والتشبيه في هذه البنية مرسل مفصل : يشبه القانص بالغارم بالأداة «كأن» ، ووجه المشابهة يفاد من عبارة «لم يُصِب» الحاملة لمعنى الخيبة وخلو اليد عما تدفع به لدرء الشدة والحاجة . والغرض من التشبيه ههنا بيان مقدار حال المشبه .

وأما حركة الاندفاع في اتجاه الطرائد فصورها زهير بن أبي سلمى بقوله : (طويل)

فَتَبَّعَ ، أَثَارَ الشَّيَاهِ ، وَلَيْدُنَا

كَشُؤْبُوبٍ غَيْثٌ ، يَخْفِشُ الْأُكْمَ وَابِلُهُ^(١)

فشبه زهير اندفاع الغلام في اتجاه الطرائد بمتطيا فرسا^(٢) بالدفعة من المطر الغزير أتت بغتة فلم تؤثر بمؤشرات قبلية تدل على مقدمها ، وهنا إشارة إلى أهمية عنصر المباغته في القنص حتى تؤخذ الطرائد على حين غرة فتقع بأقل جهد من القانص ، وتقل فرص نجاتها منه . والتشبيه هنا مرسل مجمل لم يرد فيه ذكر وجه المشابهة تصريحاً وإنما ورد تلميحاً يفاد من صورة التشبيه الكلية وخاصة من الحمولة الدلالية للفظ «الشؤبوب» ، والغرض منه بيان مقدار صفة الاندفاع التي قصد بها القانص إلى الطرائد .

تلك ، إذاً ، هي الصور التي التقطها هذان الشاعران للقانص باعتماد أسلوب التشبيه ، وهي صور -على قلتها- بديعة جميلة نمت عن السلوكات النفسية والحركية التي تعتمل في دواخل أحد أهم عناصر صورة مشاهد الطرد في شعر شعراء المدرسة الأوسية وهو القانص ، حيث بدت جليلة سمات الصنعة والحدق والتفنن التي يحرص شعراء هذا الاتجاه على تحلية أشعارهم بها جلباً للإجادة والحسن والجمال الفني الرائق .

(١) ديوانه ، ب ٢٤ ص ٥٣ . آثار الشياه : آثار الحمير ، والشياه : بقر الوحش فاستعارها للحمير . الوليد :

الغلام . الشؤبوب : الدفعة من المطر . ومعنى «يخفش الأكم» : أي يكثر سيل الأكم حتى يستخرج ما فيها ، والأكم واحدته أكمة . الوابل : أغزر المطر وأعظمه قطراً .

(٢) الوليد الذي ينعت زهير بمتطي فرسا بلليل بيت سبق ذكره في القصيدة يقول فيه : (طويل)

فلأيا ، بلأى ، ما حملنا وليدنا على ظهر محبوبك ، ظمء مفاصله

(ب ٢١ ص ٥٢)

وقوله : لأيا بلأى : أي بعد جهد وعناء حملنا الوليد نظراً لنشاط الفرس . المحبوك : شديد الخلق

مدمج . ظمء مفاصله : يابسة قليلة اللحم وهي صفة تُحمد في الخيل .

ثانياً: تشبيه المقنوص

مقنوص : مفعول من «قَنَّصَ» ، أي وقع عليه فعل القنص من القانص ، وهي الطرائد التي يستهدفها الصائد بفعل الصيد ، فهو الفاعل وهي المفعول .

والمقنوص في الشعر الجاهلي كل العواشب وبعض اللواحم كالذئب بخاصة ، ومن العواشب - في الغالب - النعام والبقر والأتن والقطا بأصنافه والظباء ونحوها ، ذكَّرها وأنشأها . وشكلت تلك النعم والحيوانات للعرب ، وقتها ، مصدراً مهماً من مصادر الغذاء والكساء والدواء أحياناً ، فكان طبعياً أن يبذل في سبيل الحصول عليها كل جهده ، وكان بدهياً أن تنال من شعره حظاً يناسب أهميتها في حياته .

وفعلاً نالت المقنوصات من اهتمام الشعراء الأوسيين اهتماماً بالغاً تجلَّى في ذلك الحيز المكاني الكمِّي المهم الذي حظيت به في قصائدهم ، وفي ذلك التصوير البارع الجميل الذي وصفوا به المقنوصات حركة وهيئة وصوتا ولونا .

وقد تبعت في أشعارهم نغوت الطرائد وكيف أبرزوها وأبانوا عنها في أجمل صورة وأبهى لوحة بواسطة أسلوب التشبيه ، فوجدتهم نعتوا نوات الريش بما يطير منها من صقور وكدري وقطا وما لا يطير من نعام وظلمان ، ووجدت زهيرا أوصفهم لما يطير وأنعتهم له ؛ ثم وجدتهم نعتوا وحيش البرِّ عاشبه ولاحمه فأسهبوا في الأول وأجادوا فيه ، وألفيت كعباً أشدهم نعتاً له .

وبما أنه من الأنسب أن أعرض تشبيهات الأوسيين للطرائد لتبين أوجه الائتلاف والاختلاف في التصور والوصف الفني الذي قام به التشبيه ؛ فيأتي أفضل عرضها وفق منهجية أدعي أنها تلائم الموضوع ؛ إذ إن الحيوان يعبر عن نشاطه وألمه ، حبه وكرهه ، هدوئه واضطرابه ، أمانه وهلعه . . . بصوته وحركته . وتلك هي الصفات التي استهدفها شعراء المدرسة الأوسية ، بل كل الشعراء ، بالوصف والنعت . وليست تلك الصفات مقصورة على الحيوان ، وإن التصبقت به أكثر لعجزه عن الكلام ، بل إنها مطبوعة في بني البشر ، والشعرُ في نعتها كثير .

وقد تنبه ابن طباطبا إلى التشبيه بهذه الضروب فنصَّ على أن «التشبيهات على ضروب مختلفة . فمنها : تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة ، ومنها تشبيهه به معنى ، ومنها تشبيهه به حركة ، وبطئا وسرعة ، ومنها تشبيهه به لونا ، ومنها تشبيهه به صوتا . وربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض»^(١) .

(١) عيار الشعر ، ٢٣ .

ووفق هذه المقاربة سأتابع تشبيهات الأوسيين الطرائد ، وسأختصرها في أربعة معان أرى أنها تشمل غيرها ضمنها وتحتويه ، وهي : الهيئة والحركة والصوت واللون . وسأرفق التشبيه بالإحالة على موطنه في الديوان مباشرة بعد ذكره ، وذلك اختزالاً للمسافة الورقية التي تحتويها الهوامش في مثل هذه التصنيفات ، وكذا لتقريب المعطى من إحالته حتى لا يتيه القارئ ويتشتت تركيزه وهو يتنقل ببصره وعقله بين المتن والهوامش . أما ملاحظاتي بشأن استعمالات الأوسيين لأسلوب التشبيه ، والتي هي نفسها التي خرجت بها في المبحث السابق الخاص بوصف الناقة ، فإنني سأوردها مباشرة بعد سرد هذه المعاني التي نعتوا بها الطرائد .

أ/ تشبيه المقتنوص هيئة:

- يشبه أوس بن حجر انعطاف قرون الثور بقوس ذي أوتار (ب ٢٥ ص ٤٣) ، وشجاعته بشجاعة الفارس المقلد على القوم دون الملك مسرورا بالنصر (ب ٢٦ ص ٤٣) ، ورأس العير الغليظ بدن التجر [برميل الخمر] ، وما عليه من آثار عض بالمضروب بحجارة خلفت ندوبا (ب ٥٦ ص ٧٣) ، ورأسه حين يضعه فوق ردف الأتان بالقنب [الرخل] الموضوع خلف ظهرها (ب ٥٤ ص ٧٣) ، وبروزه فوق قمة الجبل بالطليلة التي تتقدم الجيش للاستخبار (ب ٣٣ ص ٦٨) .

- ويشبه زهير هيئة الأتن ضميرت بالأقواس (ب ١٥ ص ٥٠) ، وهيئة العير تعرى من لحمة وضمير في وقت هيجانه بهيئة رجل عريان سلب ثوبه ورداءه (ب ٢٨ ص ١٣٣) .

- ويشبه كعب هزالة الذئب في الصيف بالمحتمي المجهّد (ص ٤٩) ، وعرق ساقه «النساء» بالوتر (ص ٥٠) ، ودقته ولطافته بمحمل السيف (ص ٥٠) ، وهيئة لحم الشاة قطعه الذئب بأنيا به ومخالبه أشلاء يبرد ممزق إربا (ص ٢٢٥) . ويشبه منقار الغراب بالمعول (ص ٥١) . وصغر فراخ القطا وما عليها من زغب بنبات شائك صغير (ص ٧٧) ، والنعامة وما عليها من ريش بكساء مخمل (ص ٨٣) ، وهي مع الظليم بالخاليين [الخلا: الرطب] (ص ٢٦) ، ويشبه ساق النعامة بعمودي بان ، وما عليهما من قشور بجرح تعافى فصار يتقشر أو بلحاء الشجر (ص ٨٧) ، ويشبه قرني الثور بالرمح (ص ٢٢٣) . ثم لجده يفصل في نعت هيئات العير والأتن فيشبه هيئة أخلاف الأتن غرزت فلم تعد تدربنا بالمكاحل الفارغة (ص ٩٨) ، ويشبه قرب الحمار من

الأتان بقرب القائم الذي يرقب ضارب القداح (ص ١٠٤) ، والأتان ضمرت من شدة منع العير لها من الرعي ليسفلها بالقوس والقناة (ص ١١٩) ، وجفول العير وهروبه من القانص برجل سلب ثوبه فهرب (ص ١٤١) ، ورأس العَير الغليظ بدَن التَّجَر ، وما عليه من آثار عضّ بالمضروب بحجارة خلّفت ندوبا (ص ١٤٣) ، وقَمَه حين يفغَرُه بمقدمة الرّجل انفرجت لما أُزيلت مساميرها (ص ١٥١) ، ولحمة صلبة في باطن الحافر من أعلاه بنوى تَمُر صلب (ص ١٥١) وبنصل صلب (ص ٢٠٣) ، وهيشته يرقب أتنه من القانص غير مبالٍ برعي بالصائم [الصائم من الخيل : القائم الساكن الذي لم يعتلف ، والمعنى هنا غير مستمد من معنى الصيام الذي جاء به الإسلام ، فلعل كعبا لم يدركه بعد] (ص ١٥١) ، وسَوَقَه أتنه سوقا حسنا فيه خوف عليها بالذي يجمع الغنائم ويسارع بها إلى أهله ليأتمن عليها (ص ١٥١) ، وملس الأتان بعسيب النخل ، ويريد : اللين والرونة (ص ١٧٥) ، والأتن الحوامل بالقسي صلابة (ص ١٧٦) ، وحجم الجنين في بطنها في أوائل أيام الحمل بهيئة الذرّص [ولد الفأرة] (ص ١٧٩) ، وصلابة حوافرها بالنعال المشتدة التي صُنعت من جلد مديوغ بالقرظ (ص ٢٠٣) .

- أما الخطيئة فاكتفى في هذا الضرب من تشبيهه هيئة المقنوص بنعتين : أحدهما جدّد في صورته وتصرف فيها فأحسن ، وهي الصورة التي شبه فيها هيئة الحمار يضع رأسه الغليظ على ردف الأتان يُحضّرها للتزاوج بالعبء يحمله حمّال (ب ١٠ ص ١٤٨) ، بعد أن شُبّهت الهيئة نفسها عند أوس بالرحل على الظهر (ب ٥٤ ص ٧٣) . والآخر منقول على حاله من سابقه وهو حين شبه الهيئة الضامرة للحمر بالرماح (ب ٢ ص ١٨٠) ، وهي صورة أتى عليها زهير (ب ١٥ ص ٥٠) ، وكعب (ص ١١٩) . وله صورة أخرى إنما تتعلق بهيئة الغبار المتطاير من بين حوافر عير يطارده أتان ، فشبهه بهيئة السراشق الممتد [السراشق : خباء يضرب فيستظل بظله ، ويكون كبيرا إن نُصب للملك وحاشيته في تنقلاته] (ب ١٤ ص ٨٨) .

ب/ تشبيه المقنوص بحركة:

- يشبه أوس حركة الثور يناوش كلاب الصيد بحركات اللعب والسرور (ب ٢٤ ص ٤٣) ، وحركة صُدود العير عن الشمس حين تستقبله بوجهه بحركة الخالف بالنار وهو على كذب صدّ عنها خوفا (ب ٣٥ ص ٦٩) ، وحركة قوائم الحمار خِفة حين العدو بالزعانف (ب ٥٢ ص ٧٢) .

- ويشبه زهير بن أبي سلمى حركات القطا تستغيث بالماء من صقر يطاردها بحركة ولد البقرة يستغيث بضرع أمه متخفياً من الراعي يمنعه عن لبثها ليستدره هو (ب ٢١-٢٣ ص ٨٥-٨٦) ، ويشبه سرعة الأتان تتحدر من علياء بسرعة دلو ممتلئ انقطع حبله فهوى إلى قعر البئر مندفعاً (ب ٢١ ص ١٣٠) ، وخفة قوائم البقرة وسرعتها بخدروف الوليد (ب ٢٨ ص ١٨٦) .

- ويشبه كعب مشية الغراب بمشية الأعرج (ص ٥٠) ، وحركة عدو الظليم السريع بحركة عبد حرر وفك وثاقه فانطلق مسرعاً (ص ٨٥-٨٦) ، وحركة دوران الثور على شجر الأرطاة بحركة تطواف الناس على صنم يدعى : «الدَّوَّار» (ص ١٦٦) .

- ويشبه الخطيئة حركات البقر يحفر عروق الشجر بحركات صلوات النصارى (ب ٧ ص ٧٤) ، وحركات دوران الثور مضطرباً بحركات عابد يطوف ليلاً حول صنم (ب ١٩ ص ٨٨) ، والحصى يتطاير من خلف قوائمه أثناء العدو بالصُّدِّ يتطاير من حديدة يعالجها الحداد (ب ٢٣ ص ٨٩) .

ج/تشبيه المقتنوص لوناً:

- يشبه أوس بن حجر ظهور الثور من وسط سحابة غبار متطاير كثيف أسود بلهب منير يخترقه (ب ٢١ ص ٤) ، ولعان ظهر أتان ملساء سمينة بلمعان غدیر ماء صغير أعلى الجبل (ب ٢٨ ص ٦٧) ، والنقع المتطاير من عدو الحمر بالبحر تتلاطم أمواجه ذات الزبد الأبيض (ب ٥٣ ص ٧٣) .

- يشبه زهير بن أبي سلمى لون الصقر القانص بلون الحجر المدمى لكثرة اختضابه بدماء الطرائد (ب ٢٤ ص ٨٦) ، والقطة الجونية في لونها سواد بحصة براءة ملساء (ب ١٤ ص ٨٢) ، وبريق الحمار فقد وبره ببريق ثوب أبيض (ب ٢٩ ص ١٣٤) ، وقوائم البقرة البيضاء المخططة بثوب أبيض مخطط (ب ٢٠ ص ١٨٣) ، ولون الغبار المثار من بين قوائم البقرة تلاحقها كلاب القنص بلون دخان شجرة الغرقس (ب ٣٦ ص ١٨٥) .

- ويشبه كعب بن زهير لون الذئب بلون دخان الرمث لأنه أبيض تعلوه غبرة (ص ٤٩) ، وحمرة حواصل فراخ القطا بالمغد [نبت يشبه الباذنجان] (ص ٧٩) ، والنعامة والظليم برجل وامرأة من النوبة في ألوانهما (ص ١٢٢) ، ولون الغبار أثاره عدو الأتن بلون الدخان فوق حفر النار (ص ١٠٥) ، ولون ندوب العض على جسم الحمار

بلون البرص (ص ١٤١) ، ولعانَ خطوط سوداء في قوائم الثور بالديباج ويجلود النمرور المخططة (ص ١٦٢) ، ولونَ قَطَر السيل يتحلّر عن بياض جلد الثور وصفاء أديمه بلمعان الجمان يتحلر عن سلكه [وهنا أيضا تشبيه هيئة تحدر القطر بلا انتظام بهيئة تناثر حبات الجمان من نظمها] (ص ١٦٤) ، ويشبه آثار لون عروق شجر الأرض المتطاير ماؤها على أيدي الثور أثناء حفره عنها بحمرة الزعفران (ص ١٦٥) ، وبريقَ قرنيه ببريق الجلد لمعة الدهن (ص ٢٢٣) ، والبياض الذي جلّ سراة الحمار وبطنه بالبطانة (ص ٢٤٣) .

- وليس للحطيفة في هذا المعنى غير تشبيهه لون الغبار المتطاير من بين حوافر الحمار يطارد أنه بلون التقع أثارت المعاول أثناء الحفر (ب ١٢ ص ١٤٨) .

د / تشبيه المقنوص صوتاً:

وليس لهذا المعنى كبير شأن عند الأوسيين عدا كعبا الذي افتن فيه ، إنما قبل عرض تشبيهاته لصوت الطرائد نود الإشارة إلى هذا التشبيه الوحيد لصوت الحمار الذي نعت به زهير فلم يُجد ، وهو قوله : (وافر)

كَأَنَّ سَحِيلَهُ ، فِي كُلِّ فَجْرٍ
عَلَى أَحْسَاءٍ يَمْثُودُ ، دُعَاءُ^(١)

فقوله «دعاء» تشبيه لصوت الحمار بصوت إنسان يدعو صاحبه ويناديه ، وإنما يريد أنه في وقت هياجه ، فهو يدعو الأتن ويجاوب الحمر^(٢) . والتشبيه هنا حسي مرسل مجمل . إنما يبقى المعنى المعار لتحقيق المشابهة بين الطرفين معنى عاريا من الفنية خاصة إذا ما قورن بقول لبيد في المعنى ذاته ، وقد أحسن : (وافر)

كَأَنَّ سَحِيلَهُ شَكْوَى رَئِيسٍ
يُحَاذِرُ مِنْ سَرَايَا وَاغْتِيَالٍ

(١) ديوانه ، ب ٢٧ ص ١٣٣ . والسحيل : صوت الحمار ، وبه سمي مسحلا . يَمْثُودُ : موضع . الأحساء : جمع حسي ، وهو موضع يكون فيه الماء .

(٢) شرح الأعلام الشنتمري للبيت ، ديوانه : ١٣٣ . وفي شرح ثعلب (ديوانه ، ص ٦٢-٦٣) : وقوله : فجر ، أي : حين انشق عمود الصبح . وقال : أكثر ما يكون الحمار نهيقا في السحر . ويمثود وحسي : مواضع يكون فيها الماء . ودعاء : شبه صوت الحمار بإنسان يدعو صاحبه .

تَبْكِي شَارِبٍ أَسْرَتْ عَلَيْهِ
عَتِيقُ الْبَابِلِيَّةِ فِي الْقِلَالِ
تَذَكَّرَ شَجْوَهُ وَتَقَادَفَتْهُ
مُشْعَشَعَةٌ بِمَغْرُوضِ زُلَالٍ (١)

ذلك أن دعاء الرجل صاحبه إنما يكون بالإفصاح عن أسم المدعو ليتنبه إلى ما سيلبي الدعاء من خطاب ؛ وهي سمة غائبة في صوت الحمار لأنه ، بكل بساطة ، من البكم التي لا تفصح - كالإنسان - عن حاجاتها ، ثم «إِنَّ أَنْكَرَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الْحَمِيرِ» (٢) . وأما ما منح وصف لبيد الأفضلية - في نظري - فهو أنه خصّ المشابهة بين صوت الحمار وصوت الإنسان في موضعين ليس غير : أولهما : صوت قائد الجيش يُنْفِرُ جيشه ، والصوت في هذه الحال - ممزوجا إلى أصوات المحاربين وقراع الخطوب وصرخات المصابين وصهيل الخيول وربما أصوات طبول الحرب ونفير المزامير التي تصاحب الجيوش لتدعمهم نفسيا - يكاد لا يبين ويفصح ، وقد يكون مجرد لغو يستطيع المحاربون درايته وفهم محتواه إن كان يعني كراً أو فرأ أو إقداما أو إحجاما أو تغييرا في الخطة أو تعديلا في المواقع أو ما إلى ذلك ، وفي كل هذا تناسب بين المشبه : صوت الحمار ، وبين المشبه به : شكوى رئيس يحرض أتباعه . والآخر : صوت مخمور هيّجت الذكرى أشجانه فأنشأ يترنم بأغان يخفف بها وجعه النفسي ، وكيف سيكون إنشاد مخمور عقدت الخمر لسانه في فيه إن لم يكن كتصويت أبكم لا يستطيع الإفصاح ؟

- ومن نعوت كعب لصوت المقنوصات تشبيهه صوت فراخ القطا بقراءة عَجْم (ص ٧٧) ، وصوت وقع الماء في جوف الأتن حين الجرع بصوت وقع الحصى في ضاية ماء راسية (ص ١٠٨) ، وصوت الحمار يسجل مستويا بالنضوي المستوي [وهو السهم] ،

(١) ديوانه ، اعتنى به حملو طماس ، ص ٦٩-٧٠ . وشكوى الرئيس : تحريض الزعيم لأتباعه . السرايا :

جمع سرية ، وهي الكتيبة من الجيش . / تبكي الشارب : أي غناء الخمر . القلال : جزار الخمر . عتيق البابلية : هي الخمرة المعتقة . / الشجو : الحزن أثاره التذكر . مشعشة : ممزوجة . زلال : صاف عذب .

(٢) سورة لقمان ، آية ١٨ .

وفي هذا المعنى ، أيضا تشبيه هيئة (ص ١٤١) ، وصوته المبحوح الذي يجمع به أنه المتخلفة عن القطيع بصوت معلوق [شارب ماء به علق فلصق في حنجرتة] (ص ٢٠٤) .

تلكم هي معاني الوصف التي استخدم فيها الأوسيون التشبيه في موضوع نعت الطرائد ، وهي معان بديعة جميلة كشفت عن الجوانب السلوكية والوجدانية لحياة حيوانات تعيش دوما على الحذر والحيلة ، فهي تعلم أن الاستهداف يترصد بها من الإنسان وباقي الضواري لذلك تعيش مفزوعة خائفة ، وينعكس ذلك على سلوكياتها فلا تكاد نجدها تفتّر أو تهدأ أو تقرّ وخاصة المسؤول عن حمايتها من فحولها ، وهذا ما انعكس على اضطراب حركاتها ، وتنوع هيئاتها وألوانها الطبيعية وغير الطبيعية من آثار ندوب العض والجروح ، وكذا أصواتها التي تستعملها للتواصل وللتحذير تعبيراً عن الرغبة والرغبة وما إلى ذلك ، بحسب اختلاف صيغ التصويت . ولذلك تنافس شعراء المدرسة الأوسية في تصوير ما بدا وما بطن مما له صلة بهذه الحيوانات التي استأنسوا بها أحيانا ، واستعانوها على تخفيف أعباء الحياة أحيانا آخر ، فكانت الحصيلة هذا الثراء الفني الشعري الجمالي الذي أدته أساليب البلاغة البيانية والبديعية ، وعلى رأسها أسلوب التشبيه .

ومن أهم الملاحظات التي تفرض نفسها ، زيادة على تنوع الطرائد المستهدفة بالوصف ، ونعتهم إياها متحركة وساكنة ، وهيئة ولونا وصوتا ؛ اعتماداً الأوسيين الصور الحسية سيرا على نهج غالبية شعراء زمانهم . ذلك أن كل المشبهات بها مدركة بالحواس مستمدة من البيئة التي يعيشون فيها ويستمدون من مكوناتها صورهم . كما أن تشبيهاتهم ، تركيبياً ، تراوحت بين المرسل والمؤكد من حيث الأداة التي وإن تنوعت من حيث الاستعمال إلا أن الشائع منها : «كأن» في المرتبة الأولى و«الكاف» ثانية ، وبين الجملة والمفصلة من حيث وجه التشبيه وإن كان السواد الأعظم منها مجملاً .

ولئن زعمت أن تشبيهاتهم حسية إلا أن هذه الصورة استوقفتني لاتساع المسافة بينها وبين الحس . فعندما نجد كعباً يصف جنينا في بطن الأتان الحبلى فيقول :
(خفيف)

عَلَقْتُ مُخْلَفًا جَنِينًا وَكَانَتْ
مُنِحَتْ قَبْلَهُ الْحِيَالُ نَزُورًا

مِثْلَ دِرْصِ الْيَسْرُوعِ لَمْ يَرْبُ عَنْهُ
غَرِقًا فِي صُوانِهِ مَغْمُورًا (١)

فإننا نستغرب درايته حجم ما في ظلمات رحم الأتان حتى شبهه حسيا هكذا؟ وما أدراه أنه أكبر حجما مما تصوّره؟ فالمشبه هنا أبعد عما يمكن إدراكه بالحس ، إلا إذا كان الشاعر اصطاد أتانا فلما شقّ بطنها وجد جنينا بهذا الحجم فعلم بأن الأتان في أحشائها أجنة مثل ما شاهد أو أقرب ، أو أن ضاريا من الضواري اقتنصها فوقف هو على ما خلفه هذا الضاري من وجبته فرأى مضغة برحمها كتلك التي وصف !!

خصائص التشبيه في مشاهد الطرد

أ/ التناوب على الصورة التشبيهية الواحدة

لفت نظري وأنا أترصد تشبيهات الأوسيين للمقنوص ، أنهم يتناوبون على المعنى الواحد يتعاوره اللاحق من السابق فيضمّنه شعره ؛ ومن ذلك قول أوس يشبه شيئين بشيئين من نعوت حمار الوحش في بيت واحد : (طويل)

وَرَأْسًا كَدَنَّ التَّجْرَ جَأْبًا كَأَنَّمَا

رَمَى حَاجِبَيْهِ بِالْحِجَارَةِ قَاذِفٌ (٢)

أخذه كعب بتصرف لفظي باهت في قافيته فقال : (طويل)

وَرَأْسًا كَدَنَّ التَّجْرَ جَأْبًا كَأَنَّمَا

رَمَى حَاجِبَيْهِ بِالْجَلَامِيدِ رَاجِمٌ (٣)

ومنه أيضا قول زهير يصف ضمور الحمار : (وافر)

(١) ديوانه ، ١٧٨-١٧٩ . مُخْلَفًا : لم تلحق ثم لقحت بعد . الخيال : التي لم تحمل . التزور : قليلة الولد لا تحمل إلا في الأعوام . وعلقت مُخْلَفًا : أي علقت جنينا في حال إخلافها . / الدّرس : ولد الفأرة . لم يربُّ عنه : لم يزد عليه حجما . والصوان : الرحم يصونه . ومغمورا : أي في السلاء المائي الذي ينمو بداخله .

(٢) ديوانه ، ب ٥٦ ص ٧٣ . دن التجر : برميل الخمر ، والتّجر والتّجار : الخمّارون . والجأب : الغليظ العظيم .

(٣) ديوانه ، ١٤٣ . الجلاميد : واحدتها جُلْمُودٌ ، وهو الحجر الصلب .

فَأَضَى ، كَأَنَّهُ رَجُلٌ ، سَلِيبٌ
على عَلِيَاءَ ، لَيْسَ لَهُ رِداءٌ^(١)

استمد منه كعب فأنشد : (طويل)

فَصَدُّ فَأَضْحَى بالسَّلِيلِ كَأَنَّهُ
سَلِيبٌ رِجالِ فَوْقَ عَلِيَاءَ قائمٌ^(٢)

أو قد يستمدون بعض الصور التشبيهية من غيرهم من شعراء زمانهم ، مثل قول
زهير يصف خفة قوائم البقرة ويشبها بخذروف الوليد : (طويل)

بِمُلْتَشِمَاتٍ ، كَالْحَذَارِيفِ ، قُوبِلَتْ
إِلَى جَوْشَنِ ، خَاطِي الطَّرِيقَةِ ، مُسْتَدٌ^(٣)

فشبه قوائم البقرة تتوالى في عدوها في خفة وسرعة بخذروف الوليد يدور حول
نفسه بعجلة وخفة . وهي صورة تشبيهية استمدتها من امرئ القيس يصف بها سرعة
حركات فرسه أثناء العدو ، والبيت وارد في معلقته . يقول :

دَرِيرٌ كَخُذْرُوفِ الْوَلِيدِ أَمْرَةٌ
تَقْلُبُ كَفِّهِ بِخَيْطٍ مُوَصَّلٍ^(٤) . (طويل)

(١) ديوانه ، ب ٢٨ ص ١٣٣ . وقوله : فأضى ، أي رجع وعاد كأنه رجل عريان واقف على شرف من الأرض
لا رداء له ، فهو منكشف ، وإنما يصف ضموره وقد ألقى وبره آخر الصيف . و«أضى» : من أخوات
«كان» ، استدركها ابن مالك عن النحاة .

(٢) ديوانه ، ١٤١ . فصد : يعني العير . السليل : اسم واد جارٍ . وكأنه سليب : أي كأنه رجل سلب ما
عليه من ثياب ففر .

(٣) ديوانه ، ب ٢٧ ص ١٨٦ . الملتشمات : القوائم يشبه بعضها بعضا . الحذاريف : جمع خذروف ، خسارة
يلعب بها الولدان تدور بخفة وسرعة ويسمع لها صوت ، شبه بها قوائم البقرة . الجوشن :
الصدر . خاطي الطريقة : مكتنز اللحم متراكبه في أعلى الصدر . المسند : الذي أسند إلى ظهرها ،
وقيل في مقدمه ارتفاع .

(٤) ديوانه ، تحقيق أبو الفضل إبراهيم ، ص ٢١ . وقوله : درير ، أي هو درير في عدوه ، أي سريع وخفيف .
وجعل للخذروف خيطا موصلا لأنه قد لعب به الصبيان كثيرا حتى خف وأخلق وتقطع خيطه
فوصل ، فلذلك أسرع للورانه .

ب/ استلها م الصور من المعتقد الديني

وما يشير الانتباه في هذا المبحث ، زيادة على استمداد الأوسيين صورهم التشبيهية من الطبيعة ومن بعضهم بعضا ومن غيرهم من الشعراء ، ميلهم إلى استلها مها من الشعائر الدينية السائدة في عصرهم ، ومن طقوس العبادة التي كان الجاهليون يتقربون بها إلى آلهتهم . وهي صور جديدة جميلة تظهر طرافتها في كونها وثيقة حية لتلك الطقوس التعبدية التي كانت سائدة وقتئذ ، وفي كشفها عن اتساع المدارك المرجعية لشعراء المدرسة الأوسية في التقاط صورهم ، والحرص على توظيفها في المشاهد الوصفية المناسبة التي تعترضهم وهم يعاركون القريض ويصارعون ضروبه .

ومن تلك الصور التشبيهية التي استدعتها مشاهد الطرد ووصف المقنوصات قول أوس يصف صلود الحمار بوجهه عن الشمس حين تستقبله بوجهه : (طويل)

إِذَا اسْتَقْبَلَتْهُ الشَّمْسُ صَدُّ بَوَجْهِهِ
كَمَا صَدُّ عَنْ نَارِ الْمَهْوَلِ حَالْفُ^(١)

فشبه ارتداد العير بوجهه عن شعاع الشمس وحرها بارتداد الحالف بوجهه عن بريق النار ولهيبها . قال ابن قتيبة الدينوري متحدثا عن أهل الجاهلية بعد أن ذكر بيت أوس هذا : « كانوا يحلفون بالنار وكانت لهم نار يقال إنها كانت بأشراف اليمن له سُدنة ، فإذا تفاقم الأمر بين القوم فحلف بها انقطع بينهم ، وكان [كان لها بيت] اسمها هولة ، والمهولة ، وكان سادنها إذا أتى برجل هيّبه من الحلف بها ، ولها قيم يطرح فيها الملح والكبريت فإذا وقع فيها استشاطت وتنقضت ، فيقول : هذه النار قد تهددتك . فإن كان مربيا نكل وإن كان بريئا حلف »^(٢) .

ومثال آخر على هذا الضرب من التشبيهات ذات المرجعية الدينية قول كعب يصف أصوات فراخ القطا في مكنها : (بسيط)

يَسْقِينَ طَلْسًا خَفِيَّاتٍ تَرَاطُنُهَا
كَمَا تَرَاطُنُ عُجْمٌ تَقْرَأُ الصُّحُفَا^(٣)

(١) ديوانه ، ب ٣٥ ص ٦٩ .

(٢) كتاب المعاني الكبير ، وما بين [] في المتن أضافه المصحح في هامش الكتاب ملء موضع سقط .

(٣) ديوانه ، ٧٧ . يعود الضمير في « يسقين » على القطا الأمهات . الطلس : أفرخها . خفيات تراطن : أصواتها خفية . كما تراطن : أي كما تراطن فحذفت التاء ضرورة .

فشبه أصوات فراخ القطا الخافتة بأصوات العجم ، ويعني هنا الفُرس ، تقرأ الصحف . ولعلها صحف يتعبدون بتلاوتها بتصويت مهموس خفي ليلا ، فلا يُسمع غير همهمات لا يفهم معناها .

ومن ذلك قوله أيضا ينعت حركة ثور يدور حول جذع شجرة أرطاة : (خفيف)

كَمْطِيفِ الدَّوَّارِ حَتَّى إِذَا مَسَا
سَاطِعُ الْفَجْرِ نَبَّهَ الْعُصْفُورَا
رَابَهُ نُبْسَاءً وَأَضْمَرَ مِنْهَا
فِي الصَّمَاخَيْنِ وَالْقَوَادِ ضَمِيرًا^(١)

فشبه حركة دوران الثور مضطربا قد التقطت مسامعه ما يوحى بخطر حاذق بحركة تطواف العابد على صنم الدوارة .

وشبيه هذه الصورة عند الخطيئة ، ولعله استمددها من كعب ، إذ قال واصفا حركة ثور : (كامل)

حَرَجًا يَلَاوِذُ بِالْكَنَاسِ كَأَنَّهُ
مُسْتَطَوِّفٌ حَتَّى الصُّبَّاحِ يَدُورُ^(٢)

فشبه حركاته - وهو يدور حول نفسه مضطربا حرجا من أن يكون قانص يترصده - بحركات متنسك يقضي ليله طائفا حول صنم .

وله أيضا هذه الصورة يصف فيها حركات البقر يحفر بيديه عن عروق الشجر فيقول : (طويل)

بِهَا الْعَيْنُ يَحْفِرُنَ الرُّخَامِي كَأَنهَا
نَصَارَى عَلَى حِينِ الصَّلَاةِ مُجْرُودُ^(٣)

(١) ديوانه ، ١٦٦ . كمطيف الدوار : أراد كطائف بالدوار ، والدوار : صنم كان يُطاف به في الجاهلية ويدار حوله . / ورابه : يعني الثور ، أي أخذت بسمعه نبأ أي صوت خفي . والصماخ : داخل سم الأذن مما يلي الرأس والخلق .

(٢) ديوانه ، ب ١٩ ص ٨٨ . حرجا : ملتجئا . الكناس : بيت الطيبي بين الشجر ، ويلاوذ بها : يتخلها ملاذا من القانص .

(٣) ديوانه ، ب ٧ ص ٧٤ . العين : البقر . الرخامي : شجر يسرع إليه البقر تحفره فتأكل عروقه .

يشبه البقر ومقدمة جسمه تنخفض وترتفع مع ارتفاع حركات أيديه وانخفاضها أثناء الحفر بحثا عن عروق الشجر ، بحركات النصارى وهم يسجدون أثناء صلواتهم للإله خفضا ورقعا .

وحقيقة الأمر أن صور المقنوصات قدمها الأوسيون بهذه النعوت المختلفة بواسطة أسلوب التشبيه ، وبدت في أجمل صورة وأبهى حلة ، وخرجت من الأغمض إلى الأوضح . وحين ننظر إلى هذه التشبيهات بعين زماننا فسنرى فيها من الحسن والجمال ما لا حد له ، إذ يصح قلبها فيظهر لنا الصوت والحركة والهيئة بالإضافة إلى الصورة التي يتعبد بها أهل الجاهلية ، وهي الأغمض بالنسبة إلينا إذ لم نعاينها ، على صورة الطرائد التي هي أوضح وتمنحنا بيئتنا وكذا وسائل الإعلام المرئية في وقتنا الحاضر فرصة اكتشافها ومعرفتها .

ج/ التشبيه المتعدد

إذا كان لكل شاعر من الأوسيين نصيبه من نعت المقنوصات بواسطة التشبيه ؛ فإن كعبا تفرد عنهم بنعت النعام والظليم ، وهو أنعتهم له في سائر ديوانه ، وله في وصف القطا وفراخه باع كبير ، واهتمامه بتصويره بواسطة أسلوب التشبيه متميز وإن كان لوالده فيه نصيب قليل . وبلغ اهتمام كعب بهذه الطرائد وغيرها أن توسّع في تشبيهها ، فكان أن شبه الشيء الواحد بشيئين ، والشئيين بشيئين . فمما عدّد فيه فشبه الشيء الواحد بشيئين وأجاد قوله ينعت أتاننا ضامرا :
(كامل)

كَالْقَوْسِ عَطَّلَهَا لِبَيْعِ سَائِمٍ
أَوْ كَالْقَنَاةِ أَقَامَهَا التَّثْقِيفُ^(١)

فشبه ضمورها من شدة منع الفحل إياها عن الرعي يتبعها وينتظر أن يسفدها وهي تفر منه وتمتنع ، بالقوس المعطلة مرة وبالقناة أخرى . وقوله : كالقناة : أراد في التثقيف وهو التقويم .

(١) ديوانه ، ١١٩ . كالقوس : أراد كالقوس في ضمورها ، وقيل في انحنائها وضمورها . وعطّلها : يعني من الوتر لأن الوتر يُلينها ، فإذا أراد أن يبيعها تركها أياما عطّلا لتشتد . والسائم : البائع .

وكذا قوله يصف لمعان خطوط سوداء في قوائم ثور : (خفيف)

ذَا وَشُومٍ كَأَنَّ جِلْدَ شُورَاهُ
فِي دِيَابِيجٍ أَوْ كُوسِينَ نُمُورًا^(١)

فشبه الخطوط البيض والسود في قوائم الثور بالديابيج ويجلود النمر [أو البرود المخططة] ، فنعت شيئاً بشيئين سعياً إلى التعدد والتوسع .
وما شبه فيه شيئين بشيئين في بيت واحد من نعوت المقنوص قوله ينعت نعامة : (بسيط)

فَشَمَّرَتْ عَنْ عَمُودِي بَانَةَ ذَبَلًا
كَأَنَّ ضَاحِي قِشْرٍ عَنْهُمَا انْقَرَفَا^(٢)

فشبه ساقى النعامة بغصن البان لا متدادهما وضمورهما ، ثم شبه القشر عليهما بقشر جرح تعافى أو بقشر شجر ذي لحاء ينفصل عنه . فحمل البيت الواحد تشبيهين اثنين في أن لصفيتين اثنتين في عضو واحد وهو ساق النعامة ، فجاءت صورته مكتملة رائعة أحاطت بجوانب هيئته .

ومثله يصف النعامة والظليم قوله : (كامل)

وَكَأَنَّهَا نُوبِيَّةٌ وَكَأَنَّه
زَوْجٌ لَهَا مِنْ قَوْمِهَا مَشْعُوفٌ^(٣)

فشبه النعامة والظليم بامرأة وزوجها من النوبة في ألوانهما .
وله أيضا ينعت حماراً : (طويل)

(١) ديوانه ، ١٦٢ . ذا : من الأسماء الخمسة منصوب هنا لعامل سبق ذكره في البيت الذي سبق هذا ، وللعنى هكذا : أَبَعَثُ مِنْ هَذَا الْمَوْضِعِ ذَا وَشُومٍ . والوشوم : سواد في ذراع الثور . وشواه : قوائمه . وغور : ثياب من صوف مسبجة [السبيجة : يُرد من صوف فيها سواد وبياض] ، الواحدة : نَعْرَة . وقيل : المقصود إليه جلود النمر لأنها مخططة .

(٢) ديوانه ، ٨٧ . وقوله : ذبلا : أي ييسا ، وسيقان النعام إلى ما دون الفخذ يابسة ذات قشور . ضاحي القشر : ما بدا منه ، وليس من نعامة ولا ظليم إلا وهو أقشر الساقين . وانقرف : تقشر وأزيل مثلما يتقشر الجرح المعافى أو لحاء بعض الشجر .

(٣) ديوانه ، ١٢٢ . المشعوف : الإلف الذي لا يُفارق . والنوبة : لعلها قبيلة تتميز سحنات قومها بلون خاص شبه به كعب هنا لون النعامة والظليم .

يُقَلِّبُ لِلْأَصْوَاتِ وَالرِّيحِ هَادِيَا
تَمِيمَ النَّضِيِّ بَرَصَتُهُ الْمَكَادِمُ (١)

فشبه عنق الحمار في استوائه وتماحه وانجراره بالنضي ، وشبه آثار الندوب تركها
العض برامة بالبرص ذي الندوب البيضاء ، فشبه كعب شيئين بشيئين هيئة ولونا في
بيت واحد ، وبنية التشبيه فيهما معا مؤكدة لحذف الأداة مجملة لطبي وجه المشابهة .
وصيغة تأكيد التشبيه بحذف أدواته في مثل هذه الاستعمالات أحسن إذ تترك
الأدوات مواضعها لألفاظ لا محيد عنها في إكمال الدلالة وإبلاغ المراد .

ولكعب كذلك يصف رأس حمار ، وهو معنى استمدته من أوس ، قوله : (طويل)
وَرَأْسًا كَدَنُ التَّجْرِ جَأْبًا كَأَنَّمَا

رَمَى حَاجِبِيهِ بِالْجَلَامِيدِ رَاجِمٌ (٢)

فشبه رأس العير ببرميل الخمر لغلظه وكبره ، وآثار العض على حاجبيه بندوب
تركتها حجارة رجم بها .

وفي وصف ذئب أنشد : (طويل)

كَأَنَّ نَسَاءَهُ شَرْعَةً وَكَأَنَّهُ

إِذَا مَا تَمَطَّى وَجْهَهُ الرِّيحَ مَحْمَلٌ (٣)

فشبه شيئين بشيئين على سبيل التوسع في بيت واحد : نسا الذئب بالوتر
لظهوره وهزاله - وكل مهزول فنساء يظهر وإذا سمن غمض - ، ودقة الذئب ولطافته
بمحمل السيف .

وقبل أن أترك هذا المبحث أراني أفضل إيراد هذا المقطع الشعري القصير يصف
فيه زهير عيرا يراود أتانة عن نفسها ، فينعتهما بواسطة أسلوب التشبيه ، فتأمله معي
وانظر إلى وجوه الجمال في هذا التصوير الحسي الذي لامس به زهير تلك الطرائد
حركة وصوتا وهيئة ولونا . يقول : (وافر)

(١) ديوانه ، ١٤١ . يُقَلِّبُ : الهادي . العنق . التميم : التام . النضي : العنق (على التشبيه) ،

والنضي : القدح بلا ريش ولا نصل . برصته : عضفصته فتركت ندوبا كأنها برص ، قالوا : وآثار

الكدوح إذا نبت الشعر عليها خرج أبيض . والكدوح : واحد كدح ، وهو الخدش .

(٢) ديوانه ، ١٤٣ .

(٣) ديوانه ، ٥١ . النسا : عرق في الساق ينحدر من الورك . الشرعة : وتر .

فَشَجَّ بِهَا الْأَمَاعِزَ ، فَهِيَ تَهْوِي
 هُوِي الدَّلُو ، أَسْلَمَهَا الرُّشَاءُ
 فَلَيْسَ لِحَاقَةِ كُلِّ حَقِاقِ إِلْفٍ
 وَلَا كَنْجَائِهَا ، مِنْهُ ، نَجَاءُ
 كَأَنَّ سَحِيلَهُ فِي كُلِّ فَجَرٍ
 عَلَى أَحْسَاءٍ يَمْشُودُ ، دُعَاءُ
 فَأَضَى ، كَأَنَّهُ رَجُلٌ ، سَلِيبُ
 عَلَى عَلِيَاءٍ ، لَيْسَ لَهُ رِدَاءُ
 كَأَنَّ بَرِيقَهُ بَرَقَانُ سَحْلٍ
 جَلَا ، عَنْ مَتْنِهِ ، حُرْضُ وَمَاءُ
 فَلَيْسَ بِغَافِلٍ ، عَنْهَا ، مُضْضِعُ
 رَعِيَّتِهِ ، إِذَا غَفَلَ الرُّعَاءُ (١)

ثالثاً: تشبيه أدوات القنص

بما أن المقنوصات من الوحيش تتميز بميزات الحذر والخفة والسرعة ، مستعملة
 حواسها الحادة القادرة على التقاط الإشارات الدالة على الاقتراب من الخطر وتحديقه
 بها ، سواء أكان هذا الخطر مصدره الإنسان أم ضواري الحياة البيئية المحيطة بالقانصة ؛
 فإن بدو شبه الجزيرة العربية قد وجدوا أنفسهم ملزمين أن يُعدّلوا العُدّة المناسبة التي

(١) ديوانه ، ١٣٠-١٣١-١٣٣-١٣٤ ، من همزته الطويلة التي تقع في ٦٣ بيتاً (الأعلم) . شج بها
 الأماعز : علا العير بأثانه حزون الأرض الملأى بالخصى . وتهوي : تسرع . والرشاء : الحبل ، شبه
 انحدار الأتان مسرعة من المرتفع بالللو الممتلئ انقطع حبله فهوى ، وكونه يمتلئ أسرع . / الإلف :
 الصاحب . النجاء : الهرب والسرعة . يقول : ليس شيء يلحق بغيره كما يلحق هذا الحمار بأثانه ،
 وإن هربت ؛ وليس شيء ينجو كنجاء هذه الأتان من الحمار إذا غشيها ودنا منها . / البيتان الثالث
 والرابع سبق شرحهما . / السحل : ثوب يمانى أبيض . جلا عن متنه : أي جلا عنه كله ، والمتن :
 الوسط . والخرض : ما يُغسل به من الحمض . يريد : يريق هذا الحمار ولمعانه حين المجرد من وبره
 كبريق ثوب أبيض غُسل بالخرض فلمع . / وقوله : فليس بغافل عنها : أي ، ليس الحمار غافلاً عن
 أثانه ، مضيعاً لها . ورعيته : أثنه التي يرعاها ويصرفها على حكمه .

يستطيعون بواسطتها ضمان أوفر الحظوظ من فرص الإيقاع بالطرائد . فكان اكتسابهم مهارة إجادة الرماية وإصابة الهدف خيارا حتميا لا بد منه ، وكان أمر امتلاك المطية المناسبة وعدة الرماية الدقيقة ضرورة لا محيد عنها .

وقد عرض الأوسيون هذه العدة في أشعارهم ، ووصفوا دورها الفعّال في خرجات القنص ومشاهد الصراع بين القانص والمقنوص من أجل البقاء ، فكان من تلك العدة المطية السريعة المتمرس على القنص وفنونه ، والرفقة المتدربة على التخفي والاندفاع في اللحظة المناسبة ، والسلاح مُحَكَّم الصُّنع ، دقيق التصويب ، خافت الصوت لا ينقّر المقنوص فيجفل . وكان القانص - فوق هذا وذاك - متصفا بالصبر والروية والتأني ، بل وبالرحمة والعطف على المقنوص قبل رميه^(١) .

ولأنني أستهدف أسلوب التشبيه داخل الصورة الفنية الكلية للمشاهد المصور ؛ فإنني أجد نفسي أستجيب لهذه المنهجية التي أزعّم أنها لا تجزئ الصورة ؛ قبل أن أخص بالاهتمام أسلوب التشبيه وما أضافه من قيمة جمالية تصويرية للعناصر التي تؤثّر المشهد الفني ؛ اعتبارا أن «الكل هو كالشكل ، والتفصيل هو كالصبغة ، والانسجام يقع في الكل وفي التفصيل وبين الاثنين معا . وبذلك يتم الجمال»^(٢) .

انظر معي إلى أوس بن حجر يصف كلابا يقتادها قانص يسعى بها إلى اقتناص ثور ، ثم أنعم النظر في مشهد الصراع الدامي الذي دار بين الكلاب والثور قبل أن ينتهي العراك وقد فاز الثور واستسلمت الكلاب . وأشار ههنا إلى أن الشعر العربي

(١) انظر هائية زهير التي مطلعها : (طويل)

صحا القلب عن سلمى وأقصرَ باطلُةً وعُري أفراس الصُّبا ورواحلُةً

وانظر وصفه حنق الغلام الذي يستصحبه إلى الصيد ، وفروسية الجواد الذي يمتطيه غلامه ، وصبرهم على الطرائد ، ورحمتهم بها إذ يجاهرونها ولا يخاتلونها عن نفسها . (ديوانه ، من :

ص ٤٨ إلى : ص ٥٥) . وانظر رحمة القانص بالمقنوص في قول الحطيئة : (طويل)

فَأَمْلَهَا حَتَّى تَرَوْتَ عِطَاشَهَا فَأَرْسَلَ فِيهَا مَنْ كِنَاتِهِ مَهْمَا

(ديوانه ، ب ١٢ ص ١٧٩) .

ولنا في هذا الموضوع مقال يخضع لآخر اللمسات قبل عرضه على النشر ، عنوانه الحالي : «مظاهر

الرحمة في طرديات الشعراء القدامى» .

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ٥٢/٢ .

القديم حفل بمشاهد عديدة لصراع كلاب الصيد والثيران الوحشية ، فاتفق شعرهم على نتيجة انتصار الثيران واندحار الكلاب مضمخة بالدماء التي تنزف منها بفعل شكاات قرون الثور لأبدانها . ولعل هذا الانتصار امتداد لروح الأساطير العقديّة التي تربّع فيها الثور على عرش الألوهية أزمانا مايزال تأثيرها فاعلا إلى يومنا هذا نحو ما نلقيه من تمجيد وقداسة لهذا الحيوان في ثقافة بلاد الهند . ناهيك عما نقله القرآن عن قوم موسى الذين اتخذوا العجل إلها يعبدونه ويخرون له بديلا عن إله موسى وهارون^(١) . كما أن اطراد فوز الثور في الشعر العربي يقود بالطبع إلى قوة النوق التي يتخذها الشعراء مطايا في معرض وصفهم للرحلة والراحلة ، حيث إنهم يشبهونها بالثيران القوية الحذرة التي تطاردها كلاب الصيد فلا تظفر منها بشيء ، ما يمنح تلك المطايا صلابة وقوة إضافية تأت لها من النهاية السعيدة التي انتهت بها المباراة الدامية بين الثور والكلاب .

يقول أوس : (بسيط)

- ١٨ - كَأَنَّهَا ذَوْ تُشُومٍ بَيْنَ مَأْفَقَةٍ
وَالْقُطْقُطَانَةِ وَالْبُرْعُومِ مَذْعُورُ
- ١٩ - أَحْسَنُ رَكْزٍ قَنِيصٍ مِنْ بَنِي أَسَدٍ
فَأَنْصَاعٍ مُنْثَوِيَا وَالْخَطُوءُ مَقْصُورُ
- ٢٠ - يَسْعَى بِغُضْفٍ كَأَمْثَالِ الْحَصَى زَمْعًا
كَأَنَّ أَخْنَاكَهَا السَّقْلَى مَأْشِيرُ
- ٢١ - حَتَّى أَشِبَّ لَهُنَّ الثَّورُ مِنْ كَثَبٍ
فَسَأَرْسَلُوهُنَّ لَمْ يَذُرُوا بِمَاءٍ ثِيرُوا
- ٢٢ - وَلَّى مُجَدًّا وَأَزْمَعْنَ اللَّحَاقَ بِهِ
كَأَنَّهِنَّ بِجَنَبَيْهِ الزَّنَابِيرُ
- ٢٣ - حَتَّى إِذَا قُلْتَ نَالَتْهُ أَوَائِلُهَا
وَلَوْ يَشَاءُ لَنَجَّيْتَهُ الْمَثَابِيرُ
- ٢٤ - كَرَّ عَلَيْهَا وَلَمْ يَفْشَلْ يُهَارِشُهَا
كَأَنَّهُ بَنُو الْيَهْنِ مَسْرُورُ

(١) راجع سورة طه ، الآية ٨٨ وما بعدها .

- ٢٥ - فَشَكَّهَا بِذَلِيقٍ حَدَّةً سَلِيبٌ
كَأَنَّهُ حِينَ يَغْلُوهُنَّ مَوْتُورٌ
٢٦ - ثُمَّ اسْتَمَرَّ يُبَارِي ظِلَّهُ جَذَلًا
كَأَنَّهُ مَسْرُزِيَانٌ فَازَ مَخْبُورٌ (١)

إنها صورة حية جميلة ترفل بحسيات الحياة والموت التي يعيش معها وبها وحيش البراري العاشب الذي تستهدفه اللواحم وضمنها الإنسان ، وهي صورة ازدادت جمالا وفنية بما أجراه فيها أسلوب التشبيه من الإبانة عن الموصوف حتى يتجلى واضحا بهيا قريبا من الإدراك . ولعلك تنبّهت معي إلى هذا الإغراق في التشبيه واستئثار الأداة «كأن» التي كررها بشكل لافت للنظر ، فكشف الشاعر بهذا الاستعمال الأسلوبي البديعي عن المقنوص وقانصه هيئة وحركة وصورة وسلوكا ، فكانت الحصيلة تلك اللوحة المتحركة النابضة التي تخير الشاعر لها ألفاظا تنبض بصوت العراك الممزوج بصوت القانص والمقنوص ، وإن تأملنا اللفظين : «يهارشها» و«شكها» فسوف نتحسس صدى صوت هراش الكلاب وصوت القرن يشك لحم تلك الكلاب ويمزقها ، فتكون الصورة قد انتقلت إلينا صوتا وصورة ، ويكون أوس قد أبدع وأحسن في نقلها مستعملا إعجاز اللغة وجمالية الأساليب يتقدمها التشبيه .

(١) ديوانه ٤٢-٤٣ . ب ١٨ : الضمير في «كأنها» يعود على الناقة ، وهذا هو بيت التخلص من نعت الناقة إلى نعت الطرد . ذو وشوم : صفة للشور الوحشي . مأفقة والقطقطانة والبرعوم : مواضع . مذعور : صفة للثور ، مفزوع . ب ١٩ : الركن : الصوت الخافت ، وانظر إلى التقاط الثور علامات الخطر بحواسه !! . انصاع : قفل راجعا . منشويا : موليا . مقصور : قصير لثلا يُسمع وقع خفها . ب ٢٠ : الغُصف : جمع أغصف وهو الكلب الذي استرخت أذناه وأقبلتا على القفا ، وهي هنا كلاب الصيد . كأمثال الحصى : قوة واستجماعا . الزمع : الذي يسير ببطء وتؤدة يخالس الفريسة . مآشير : مناشير . ب ٢١ : أشيب : أتيح . ب ٢٢ : يريد : كأنهن كن يلسعنه فيشرنه ويزداد هيجانا . ب ٢٣ : الماثير : المثيرة ومضاعفة الجهد والعزم . ب ٢٤ : لم يفشل : لم يفتر . يهارشها : يناوشها . ب ٢٥ : النليق : الحاد ، ويعني قرنه . سلب : مبالغة في الخفة والرشاقة . موتور : له عند أقرانه وتر فهي كالقوس في انعطاف رؤوسها ، وذات الوتر : القوس . ب ٢٦ : المرزيان : الفارس الشجاع المقدم على القوم دون الملك .

ثم انظر إلى صورة عدة القنص التي عبأها القانص للإيقاع بالطريدة في البيتين : (٢٠ و ٢٢) ، إذ استعان الكلابُ الكلابَ لتحقيق هذه الغاية . ففي البيت رقم (٢٠) يشبه أوس شيئين بشيئين تشبيها حسيا مرسلا مجملا : يشبه كلاب الصيد بالحصى في قوتها واستجماعها ، وهو تشبيه هيئة . ويشبه فكوكها السفلى بالمناشير في طولها وحدة أنيابها ، وهو أيضا تشبيه هيئة . ثم إنه ناوب بين الكاف و«كأن» لأداء معنى المشابهة بين كل طرفين حسب ضرورة الموضع وحاجته فأحسن وأجاد . أما في البيت رقم (٢٢) فشبه أوس كلاب الصيد تحيط بالثور بالزنابير ، إذ إن نهشها جسد الثور بأنيابها الحادة ، التي سبق أن شبهها بأسنان المنشار ، شبيهه بوخزات الزنبور المؤلة ، وهي التي استفزت الثور وهيئته فصار يشك الكلاب بمضاء قرنيه فينهى المعركة لصالحه ويُسرّ سرور الفارس الشجاع الفائز في الحرب المستعرة .

ويعد أوس أوصف شعراء مدرسته لكتاب الصيد ، وأكثر من نعتها فأجاد ، كما أنه صورها تصويرا دقيقا بواسطة أسلوب التشبيه وبدونه . وحرص على أن ينهي المعارك التي خاضتها الكلاب مع الثور الوحشي بانتصار الثور وانسحاب الكلاب ، مستخدما قرونه التي يضع بها حدا حاسما بين الريح والبقاء أو الخسارة والموت . وهذا المقطع الذي نقترحه حالا لا يخرج عن هذا المنحى .

يقول أوس بن حجر : (كامل)

١٢- لَهَقًا كَأَن سَرَاتَهُ كُسِيتْ

خَرَزًا نَقَا لَمْ يَغْدُ أَنْ قَشِبَا

١٣- حَتَّى أُتِيجَ لَهُ أَخْوَقَنْصِ

شَهُمٌ يُطِرُ ضَوَارِيَا كُتِّبَا

١٤- يُنْحِي الدَّمَاءَ عَلَى تَرَائِبِهَا

وَالْقَدُّ مَعْقُودًا وَمُنْقَضِبَا

١٥- فَذَأَوْنَهُ شَرْفًا وَكُنَّ لَهُ

حَتَّى تُفَاضِلَ بَيْنَهَا جَلَبَا

١٦- حَتَّى إِذَا الْكَلَابُ قَالَ لَهَا

كَالْيَوْمِ مَطْلُوبًا وَلَا طَلَبَا

١٧- ذَكَرَ الْقِتَالَ لَهَا فَرَا جَعَهَا

عَنْ نَفْسِهِ وَنَفْسِهَا نَدَبَا

- ١٨- فَتَحَا بِشِرَّتِهِ لِسَابِقِهَا
 حَتَّى إِذَا مَا رَوَّقَهُ اخْتَضَبَا
 ١٩- كَرِهَتْ ضَوَارِيهَا اللَّحَاقَ بِهِ
 مُتَبَاعِدًا مِنْهَا وَمُقْتَرِبًا
 ٢٠- وَانْقَضَ كَالدَّرِيِّ يَتَّبِعُهُ
 نَقْعٌ يَشْسُورُ تَخَالَهُ طُنْبًا
 ٢١- يَخْفَى وَأَخْيَانًا يَلُوحُ كَمَا
 رَفَعَ الْمُنِيرُ بِكَفِّهِ لَهَبًا (١)

والى جانب الكلاب المدربة على الصيد ، عمد العرب إلى ترويض الصقور وتمرينها على قنص طيور القطا والكدرى والحبارى وغيرها ، فاتخذوها ، من بين الجوارح ، عُدَّةً لا غنى عنها لاقتناص ذوات الريش من الطيور وبعض قوارض البرية . وقد تفنن زهير بن أبي سلمى وبرع في تصوير هذا الضرب من الطرد ، وفي كافيته المشهورة التي أولها : (بسيط)

بَانَ الْخَلِيطُ ، وَلَمْ يَأْوُوا لِمَنْ تَرَكَوْا
 وَزَوَّدُوكَ اشْتِيَاقًا ، آيَةً سَلَكُوا (٢)

- والتي قال عنها الأصمعي : ليس على الأرض كافية أجود منها (٣) ، ومن التي

(١) ديوانه ، ص ٢-٣ . ب ١٢ : اللهق : الثور فيه بياض . السراة : الظهر . نقا : جمع نقاوة ، وهو خيار الشيء . قشب : جلي نظيف . / ب ١٣ : أخو قنص : صياد . يطر : يسوق كلابه ويدفعها أمامه . كثبا : مجتمعة متقاربة . / ب ١٤ : الترائب : واحدتها تريبة ، موضع القلادة من العنق ، وهنا مقدمة صدر الكلب أسفل عنقه . القد : سوط من جلد . / ب ١٥ : ذأى : طرد . شرقا : مكانا مرتقعا يشرف على غيره . جلبا : بمعنى ساق ودفع ، أو تجمع بالشر عليه . / ب ١٦ : كالسيوم : أراد ، لم أر كالسيوم ، فحذف . / ب ١٧ : الضمير في «ذكر» يعود على الثور . ونفوسها ندبا : أي طلبها ليصلها عن نفسه . / ب ١٨ : الشرة : النشاط الشديد . والروق : القرن . / ب ٢٠ : الدريء : الكوكب المنقض يدرأ على الشيطان . تخاله طنبا : يريد ، تخاله فسطاطا مضروبا .

(٢) ديوانه ، ٧٨ وما بعدها . بان الخليط : بعد الأصحاب . لم يأووا لمن تركوا : لم يرقوا لحال الذي تركوه خلفهم . آية سلكوا : أية وجهة سلكوا ، فحذف المضاف إليها

(٣) ديوان زهير ، ٨٧ .

لأوس بن حجر^(١) - مشهد كامل يصف فيه صقرا يطارد قطاة جونية^(٢) ويتمكن منها بعد محاولات كثيرة قامت بها القطاة للانفلات واستسلام الصقر ، وامتد مشهد القنص هذا على مساحة أربعة عشر بيتا : من البيت الحادي عشر إلى البيت الرابع والعشرين ، فلتنظر هنالك .

ولئن استولت صورة اقتناص القطاة بواسطة الصقر على كل تلك الأبيات ؛ فإننا لم نظفر لعدة القنص موصوفة باعتماد أسلوب التشبيه إلا بصورتين : إحداهما للصقر والأخرى للفرس .

فأما صورة الصقر فتتجلى في قول زهير : (بسيط)
فَزَلَّ عَنْهَا ، وَأَوْفَى رَأْسَ مَرْقَبَةٍ
كَمَنْصِبِ الْعِثْرِ ، دَمَى رَأْسَهُ النَّسْكُ^(٣)

إذ شبهه مخضوبا بدماء الصيد بالحجر المدمى ، مستلهما الصورة من صورة صنم من حجارة كانت تُنحر عليه الذبائح ضمن طقس تعبدي في الجاهلية ، حتى احمر من كثرة الدماء المسفوكة حوله . فأتى زهير بتشبيه حسي يفيد تكثير ومبالغة الصقر في الصيد فأجاد الوصف وأحسن التصوير ، والتشبيه هنا مرسل مفصل لأن وجه المشابهة مذكور وهو كثرة الدماء في كُلِّ .

وتظهر الصورة الثانية التي نعت بها الفرس ، وهو من بين أهم عتاد خرجات الطرد ، في قوله أيضا : (بسيط)

١١- وصَاحِبِي وَرْدَةً ، نَهْدُ مَرَاكِهَا
جَرْدَاءُ ، لَا فَحَجُ فِيهَا ، وَلَا صَكَكُ
١٢- مَرَأً ، كِفَاتًا ، إِذَا مَا الْمَاءُ أَسْهَلَهَا
حَتَّى إِذَا ضُرِبَتْ ، بِالسُّوْطِ ، تَبْتَرِكُ

(١) منها أبيات خمسة في ديوانه ، ٨٠-٨١ .

(٢) القطا ضربان : جُونِيٌّ وكُندَرِيٌّ . فالجوني ما كان في لونه سواد ، وهو أشد القطا طيرانا . والكندري : ما كان أكلر الظهر ، أسود باطن الجناح ، مصفر الحلق . ينظر ديوان زهير ، ٨٣ .

(٣) ديوانه ، ب ٢٤ ص ٨٦ . زَلَّ عَنْهَا : أي زلَّ الصقر على القطاة ، وَأَوْفَى عَلَى رَأْسِ مَرْقَبَةٍ وهي المكان المرتفع حيث يرقب الرقيب . مَنْصِبِ الْعِثْرِ : حجر تذبج عليه القرايين ، وَالْعِثْرُ : ذُبْج كان يذبح في رجب . وَالنَّسْكُ : ما ذُبِحَ تَعْبُدًا وَتُسْكَا .

١٣- كأنَّها من قَطَا الأَجْبَاب ، حَلَّأها
وَرْدٌ ، وَأَفْرَدَ عَنْهَا أُخْتَهَا الشَّرْكَ (١)

صوّر زهير فرسا خالية من العيوب ، مسرعة بالتعنيف وبدونه ، وقبل أن تنضج عرقا وبعده ، فشبه سرعتها أثناء الاصطياد بسرعة قطاة امتنعت عن الورد في جب لاجتماع الواردة عليها ، فهي تنفر المكان عند رؤية الناس ، ثم إن أختها وقعت في الشرك فهي لذلك أشد فزعا ، وذلك أدعى إلى إفراطها في سرعة الطيران ، وتشبيه زهير فرسه بقطاة تحيط بها هذه «الظروف النفسية العصبية» أحمد له وأجود إذ جعل سرعته بهذا النعت أقوى وأشد . وجاء التشبيه في هذا التركيب حسيا ، مرسلا مجملا .

وعلى غرار أوس بن حجر ، يخص كعب بن زهير كلاب الصيد بوصف عضوي حركي سلوكي دقيق (٢) ، إلا أنه لم ينعته باستخدام أسلوب التشبيه إلا في هذا البيت الذي يصور فيه سرعتها وخفة قوائمها ، ويظهر أنه استمد صورته من أوس حين شبه الكلاب بالزنابير . يقول كعب : (خفيف)

طَافِيَّاتٌ كَأَنَّهُنَّ يَعْصَامِي
بُ عَشِيٍّ بَارِئٍ رِيحًا دَبُورًا (٣)

فشبه الكلاب مسرعة تكاد لا تلامس الأرض باليعاسيب تحملها الرياح الغربية

(١) ديوانه ، ٨٢ . ب ١١ : قوله «صاحبي وردة» أي : الذي صاحبه وأستعمله في الصيد فرس وردة اللون .
التهد : الغليظ الضخم . الجرداء : قصيرة الشعر . الفحج : تباعد ما بين العرقوبين والفخذين .
الصكك : اصطكاك العرقوبين في الدواب والركبتين في البشر . / ب ١٢ : مرأ كفاتا : تمر هذه الفرس مرأ سريعا . وقوله «إذا ما الماء أسهلها» معناه : تسرع في عدوها إذا عرقت فأسهلها العرق ، فكيف بها قبل أن تعرق ؟ . وتبترك : تجتهد في العدو . / ب ١٣ : الأجباب : جمع جب ، وهو كل بثر بقي كما حفر من غير أن يُن عليه . حلأها ورد : طردها عن الماء واردوه من الناس . وقوله : «أفرد عنها أختها الشرك» معناه أن أختها أخذت بالشرك ففرغت لذلك فكان أسرع لها .

(٢) انظر ديوانه ، ص ١٦٧-١٦٨-١٦٩ .

(٣) ديوانه ، ١٦٩ . طافيات : لا تكاد تلمس الأرض بقوائمها لسرعتها وخفتها ، فهي تطفوا عليها كما يطفوا الشيء فوق الماء . اليعاسيب : واحده يعسوب ، وهو أمير النحل وذكرها . الدبور : الريح الغربية تقابل الصبا وهي الريح الشرقية .

أتى هبت لختها ، والتشبيه حسي مرسل مجمل . وزيادة على ما منحه من جمال للصورة تأتي الاستعارة في قوله : «طافيات» فتقوي المشهد وتمنحه قيمة جمالية فنية تصويرية تكسبه التميز عن بيت أوس السابق ، وتجعل المعنى المستمد يبرأ من السرق ويتجلى قائما بذاته وتلك سمة أسلوبية بديعة حينما يجنح الشاعر الأوسي لتوظيفها يكون قد أبدع مسوغاً يُجوز له استلهاام المعاني من سابقه من شعراء مدرسته أو من غيرهم ، دون أن يرميه أحد بتهم السرق والإغارة .

ثم يصف كعب فرسه الذي استصحبه معه للقنص ، فيقول : (طويل)

هَبَطْتُ بِمَلْبُونٍ كَأَنَّ جِلَالَهُ
نَضَتْ عَنْ أَدِيمٍ لَيْلَةُ الطَّلِّ أَحْمَرًا
أَمِينَ الشَّظَى عَجَلٌ إِذَا الْقَوْمُ أَنْسَوْا
مَدَى الْعَيْنِ شَخْصًا كَانَ بِالشَّخْصِ أَبْصَرًا
كَتَيْسِ الْإِرَانِ الْأَعْفَرِ أَنْضَرَجَتْ لَهُ
كِلَابٌ رَأَاهَا مِنْ بَعِيدٍ فَأَحْضَرَا (١)

فشبه حمرة فرسه بالأديم الأحمر ، وشبه سرعته بسرعة تيس لمح كلاب صيد تعدو صوبه فاستجمع قواه وانطلق بأقصى سرعته ، وسرعة الفار من الهلاك أشد . والتشبيهان معا حسيان مرسلان مُجملان ، أفادا غرض بيان مقدار حال المشبه : فالفرس معروفة صفة الحمرة وصفة السرعة قبل التشبيه معرفة إجمالية ، وبعده انكشف مقدار هذه الصفات ، فعرفنا مقدار الحمرة ومقدار السرعة .

وسلاح القنص الذي تخيره القانص عُذَّةً له في رحلات الطرد كان ، في الغالب ، القوس والسهم . ولئن ذكره شعراء المدرسة الأوسية في أشعارهم ووصفوه فإنه لم ينل من أسلوب التشبيه إلا صورة واحدة نعت بها كعب القوس فقال : (طويل)

(١) ديوانه ، ١٢٣ . ملبون : فرس . الجلال : لباس يصون الدابة ، لعله هنا السرج . نضت : تُرعت . الأديم : لون يضرب إلى الحمرة . والمعنى : أن الفرس أحمر وعليه شيء من العرق . / أمين : موثق الخلق . الشظى : انشقاق العصب ، أو عَظْمٌ لاصق بالذراع ، إذا عدا الفرس يبين كأنه منشق وليس كذلك . العبل : الضخم . / الإران : كِناس الوحش ، أو هو موضع تنسب إليه البقر ، كما قالوا ليث خفية وجن عبقر . والأعفر : تعلوا بياضه حمرة . وتيس الإران : أقوى الشياه وأسرعها عدوا . وانضرجت : انبسطت في عدوها . ومعنى : أحضرا ، انطلقا منقشعا .

إذا أُطِرَ المَرْبُوعُ مِنْهَا تَرْتُمَتْ
كَمَا أَرَزَمَتْ بَكَرٌ عَلَى الْبَوِّ رَائِمٌ^(١)

فشبه صوت وتر القوس بصوت الناقة تعطف على البوّ، وهو تشبيه حسي مرسل مجمل .

هكذا نخلص إلى أن شعراء المدرسة الأوسية شعراء صيد ماهرون ، مقنوصاتهم متنوعة منها الذي يطير جوا والذي يعدو برا ، وعدتّهم على كبير قدر من الخلق والذرية والمران . وبقدر تمكنهم من إجادة صيد الطرائد بقدر تمكنهم من إجادتهم صيد المعاني والصور والتقاطها التقاطا دقيقا أبانوا به عن خفيّ تلك المعاني فأظهروها في حلة جميلة بديعة ، معتمدين في ذلك خصوبة خيالهم واتساع دائرته ، وتمرسهم ضروب الشعر وتمكّنهم أفانيته ، ثم معتمدين أسلوب التشبيه الذي كشفوا بواسطته المعاني المحجوبة ، والصور الغامضة ، وأنثوا ، بتوظيفه ، أشعارهم وصورهم بمؤثّاتٍ جمالية فنية بديعة .

وليكن هذا المقطع مسك ختام هذا المبحث ، وسأعرض فيه مشهدا مكتملا لصورة الطرد عند أحد أعلام المدرسة الأوسية ، مشهدا تتعالق فيه عناصر الطرد كلها التي جزأناها من قبل ، من قانص ومقنوص وعُدّة ، مُنتِجة في الأخير شريطا حيا موثقا لرحلة من رحلات الطرد مثلما عاشها العرب في العصر الجاهلي ، وسترى أن التشبيه له يدٌ طولى في إخراج الصورة إخراجا مشرقا مُوشّى بألوان الجمال الوصفي الأخاذ .

والمقطع من دالية زهير بن أبي سلمى : « غشيتُ ديارا بالنقيع فثهمدِ * التي رواها أبو عمرو والمفضل الضبي . ويبدأ مشهد الطرد من البيت الثاني عشر الذي يشبه فيه الشاعر ناقته بالبقرة الوحشية قصيرة الأنف (خنساء) ؛ وهو بيت التخلّص من وصف الراحلة إلى وصف مشهد الطرد الذي قرر زهير أن يجعل نهايته سارة للبقرة الوحشية بأن أفلتها من القانص .

(١) ديوانه ، ١٤٩ . أطر : عطف . المربوع : وتر من أربع طاقات . وقوله : منها ، يريد من القوس . ترتمت :

صوتت . وأرزمّت : من الإرزام وهو حنين الناقة بتصويتها ، والبكر أكثر صياحا وأعطف . البوّ : جلد يُحشّى تبنا ثم يُعلّق عند عضد الناقة ، فإذا رأته سكنت . ورائم : عاطف .

يقول زهير^(١) : (طويل)

كخنساء ، سفعاء الملاطم ، خيرة
مُسافرة ، مزودة ، أم فرقد
غدت بسلاح ، مثله يُتقى به
ويؤمن جأش الخائف ، المتوحد
وسامعتين ، تعرف العتق فيهما
إلى جذر مدلوك الكعوب ، مُحدّد
وناظرتين ، تطحران قسداهما
كأنهما مكحسولتان ، بإثمد
طبها ضحاء أو خلاء فخالفت
إليه السباع ، في كناس ، ومَرقد
أضاعت ، فلم تُغفر لها خلواتها
فلاقت بيانا ، عند آخر معهد
دما عند شلو تحجل الطير حوله
ويضع لحام ، في إهاب ، مُسقد
وتنقض ، عنها ، غيب كل خميلة
وتخشى رمة الغوث ، من كل مرصد
فجالت ، على وخشيها ، وكأنها
مُسربلة ، في رازقي ، مُعضد
ولم تدّر وشك البين ، حتى رأتهم
وقد قعدوا أنفاقها ، كل مقعد
وثاروا بها ، من جانبها كليهما
وجالت ، وإن يُجشمتها الشدّ تجهد
تبذ الألى يأتينها ، من ورائها
وإن تنقدهمها السوابق تضطد

(١) ديوانه ، من : ب ١٢ ص ١٨١ - إلى : ب ٢٧ ص ١٨٦ .

فَانْقَذَهَا ، مِنْ غَمْرَةِ الْمَوْتِ ، أَتُّهَا
رَأَتْ أَتُّهَا إِنَّ تَنْظُرَ النَّبْلِ تُقْصِدِ
نَجَاءً ، مُجِيدٌ ، لَيْسَ فِيهِ وَتَيْسِرَةٌ
وَتَذْيِيبُهَا عَنْهَا ، بِأَسْحَمَ ، مِذْوَدِ
وَجَدْتُ ، فَالْقَتَ بَيْنَهُنَّ وَبَيْنَهَا
غُبَارًا ، كَمَا فَارَتْ دَوَاخِنُ غَرْقَدِ
بِمُلْتَسِمَاتِ ، كَالْحَذَارِيفِ ، قُوبِلَتْ
إِلَى جَوْشَنِ ، خَاطِي الطَّرِيقَةِ ، مُسْنَدِ

المبحث الرابع

صورة مشاهد الحرب

منذ أن خلق الله سيدنا آدم عليه السلام وأسكنه وزوجَه حواءَ الأرض ، والصراع الدموي قائم بين بني البشر ؛ هذا الصراع الذي دشَّنه ابنهما هايلُ لما سَوَّلت له نفسه قتل أخيه قابيل وتركه في العراء عُرضة للجوارح والضواري تفترسه ، قبل أن يبعث الله إليه غراباً يستلهم منه فكرة الدفن ومواراة الجثثة الشرى ، ثم الندم على الخطيئة ، وهي حادثة فصل القرآن الكريم أسرارها وبيَّن دقائقها في محكم آيه (١) . وهكذا صار القتل وسفك الدم «سُنة» دأب على نهجها جنس آدم إلى اليوم ، وصار الموت سبباً من أسباب الحياة ، فكانت الحروب والصِّدامات وسيلة من وسائل تأمين العيش الرغيد ، وإلحاق الأذى بمن سواهم أدعى إلى ضمان الحياة الأفضل . أو لنقل : إنهم عملوا إلى تحقيق السعادة لأنفسهم على حساب تعاسة غيرهم . ولم يتخلَّفَ عرب الجاهلية عن مسير أسلافهم من بني البشر ، فكانت سيوفهم مشرعة للقتل من أجل أرض يرعونها ، أو بئر يستسقونها ، أو غنيمة يُصيبونها ، أو ثأر يأخذونه ، أو حماية لجار ، أو نفرة من عار ، أو لمفاخرة أو منافرة أو إباء . . . فباتت الغزوات والحروب والغارات بين القبائل لهذه الأسباب أو تلك ، مع ما تُخلِّفه وراءها من القتل والدمار والإبادة ؛ أمراً لا رادَّ له ، وقراراً لا محيد عنه . وقد أطلق العرب على تلك الصِّدامات اسم : «الأيام» ، واقتترنت بأسماء

(١) أنظر سورة المائدة ، الآية : ٣١-٣١ .

المسببات التي كانت من وراء نشوبها ، أو بأسماء الأماكن التي شهدتها من جبال ووديان ومياه ونبات^(١) .

وبقدر ما خلّفت هذه الأيام من أذى نفسي واجتماعي واقتصادي على المتناحرين ، بقدر ما خلّفت من ثروة شعرية هامة . فزيادة على أن الشعراء هم مؤرخو زمانهم ؛ فهم أيضا ، في نهاية المطاف ، محاربون إلى جانب قبائلهم : سلاحهم لسانهم ، وعتادهم قدراتهم الشاعرة على إنهاض همم قبائلهم ، وإضعاف عزائم خصومهم ، فكانت الحروب مجالا خصبا لطُفُو بعض الأغراض على بعضها الآخر ، ومنها على الخصوص المدح والفخر والهجاء .

ولقد عايش بعض شعراء المدرسة الأوسية بعض الحروب الطاحنة التي عرفها عرب ما قبل الإسلام ، وسعوا ، بشعرهم ، في الصلح وإحلال السلام ، ومدحوا كل من تدخل بالصلح وتحمل الديات على عاتقه حقنا للدماء . ويعتبر زهير بن أبي سلمى داعية السلام في نظر الكثيرين ، ومثلما خصّ دعاة السلام من أهل زمانه وخصوصا الحارث بن عوف وهرم بن سنان بقدر وافر من المدح والثناء في قصائد طويلة ؛ فإنه - في المقابل - خصّ كل من أمد نار النزاعات بالخطب الجزل فإذا هي فتن لا تبقي ولا تذر بنصيب من القول جرح لاذع ، وكان لخصين بن ضمضم منها نصيب الأسد^(٢) .

وللحرب عُدّة . وتَفَنُّ الصنّاع في حذقها وإجادة إتقانها ، لا يقلّ عن تَفَنُّ الشعراء في وصفها وإحسان نعتها . ولقد تنافس شعراء المدرسة الأوسية في نعت الحرب وعدتها ، ووصف المعارك ومدح الفرسان الشجعان بمن يُوالون ، وهجاء المخاربن المولّين الأدبار بمن يُعادون . حتى إن بعض رواد هذه المدرسة عرفوا بنعتهم السلاح ،

(١) نقل ابن رشيق عن ابن قتيبة قرابة ثلاثين يوما عدا غزوات الرسول صلى الله عليه وسلم . ينظر :

العمدة ، ٨٩٥/٢ - ٩٣٤/٢ (تح/د. قرقران) . وللتوسع في معرفة أيام العرب في الجاهلية ، وتأثيرها في

القبائل العربية وقتذاك ، وما قيل فيها من شعر . . . يراجع مقال : أيام العرب في الجاهلية : قيمتها

التاريخية ، أثرها عند الجاهليين والإسلاميين ، نماذج منها . بقلم منذر الجبوري . وهو مقال منشور

بمجلة المورد العراقية ، المجلد الثاني ، العدد الأول ، ١٩٧٢م . من الصفحة ٤٠ إلى الصفحة ٥٣ .

(٢) راجع معلقته ، على سبيل المثال ، ففيها مدح لذئبك وهجاء لاذع لذلك .

مثل أوس بن حجر الذي أجمع أهل العلم بالشعر أنه أوصف الشعراء للسلح عمومًا وللقوس منها على الخصوص^(١).

ولأسلوب التشبيه فعل السحر في نعت الأوسيين الحرب وعدتها . ذلك أنهم استعانوه استعانة قوية للإبانة عن الأسلحة وجودتها ، والحروب وأهوالها ، وعن فروسية وشجاعة الممدوحين أثناء النزال ، وعن اندحار وقرار المهجّوين من ساحات الوغى يجترّون ذيول الهزيمة والخيبة ، فكانت صورة مشهد الحرب وقد تعانقت فيه هذه المتناقضات وتلك العدد من أروع المشاهد والصور .

أولاً- أوس بن حجر أوصف الشعراء للقوس

إن نحن وددنا تفصي صور غدة الحرب لدى الأوسيين فلن نجد أجمل وأحسن من لامية أوس بن حجر ، فهو يصف فيها الرمح والدرع والسيف والقوس وصفًا شافيا كافيا ، لأسلوب التشبيه فيه نصيب ميم من تشكيل الصورة العامة لذلك العتاد . ثم إنه يحملنا معه في رحلة طويلة وشاقة لإعداد هذه العدة ، مع ما تتطلبه من المهارة والحدق والدقة . وأنشد أبو هلال العسكري بعضها من أبياتها في ديوان المعاني وقال عنها إنها من أجود ما قيل في وصف القوس من قديم الشعر^(٢).

يقول أوس : (طويل)

- ٧- وإني امرؤ أعددت للحرب بعدما
رأيت لها نايًا من الشر أغصلا
- ٨- أصمّ ردينيًا كأن كُعبه
نوى القسب عراضاً مزجاً منصلا
- ٩- عليه كمصباح العزيز يشبه
لفصيح ويخشوه الذبال المقتلا
- ١٠- وأملس صوليكاً كنهى قسرة
أحسن بقاع نفح ربح فأجفلا
- ١١- كأن قرون الشمس عند ارتفاعها
وقد صادفت طلقاً من النجم أغزلا

(١) الشعر والشعراء ، ٢٠٢/٢ ثم ٢٠٩/٢ . وديوان المعاني للعسكري . ٤٠٨/٢ .

(٢) ديوان المعاني ، ٤٠٨/٢ .

- ١٢- تَرَدَّدَ فِيهِ ضَوْوُهَا وَشُعَاعُهَا
فَأَحْسِنَ وَأَزِينَ بِامْرِئٍ أَنْ تَسْرَبَلا
- ١٣- وَأَبْيَضَ هَنْدِيًّا كَمَا أَنَّ غِرَارَهُ
تَلَأَلُوْا بَرْقَ فِي حَسْبِي تَكَلُّلا
- ١٤- إِذَا سُلِّ مِنْ جَفْنٍ تَأْكُلُ أَثَرَهُ
عَلَى مِثْلِ مَسْحَاةِ اللَّجَيْنِ تَأْكُلَا
- ١٥- كَمَا أَنَّ مَدَبَ النَّمْلِ يَتَّبِعُ الرَّبِي
وَمَسْدَرَجَ ذَرٍّ خَافَ بَرْدًا فَاسْهَلَا
- ١٦- عَلَى صَفْحَتَيْهِ مِنْ مُتَوْنٍ جَلَاثِهِ
كَفَى بِالَّذِي أَبْلِي وَأَنْعَتُ مُنْصَلَا
- ١٧- وَمَبْضُوعَةً مِنْ رَأْسِ فَرْعٍ شَطِيطَةٍ
بَطْوُدٍ تَرَاهُ بِالسَّحَابِ مُجَلَّلَا
- ١٨- عَلَى ظَهْرِ صَفْوَانٍ كَمَا أَنَّ مُتَوْنَهُ
عُلِّلَنَ بِدُهْنٍ يُزْلِقُ الْمُتَنَزِّلَا
- ١٩- يُطِيفُ بِهَا رَاعٌ يُجَسِّمُ نَفْسَهُ
لِيُكَلِّيَ فِيهَا طَرْفَهُ مُتَأَمِّلَا
- ٢٠- فَلَا قِيَّ امْرَأً مِنْ مَيْدَعَانٍ وَأَسْمَحَتِ
فَرُوتَتُهُ بِالْيَأْسِ مِنْهَا فَعَسَجَلَا
- ٢١- فَقَالَ لَهُ هَلْ تَذْكُرُنَّ مُخْبِرًا
يَدُلُّ عَلَى غَنَمٍ وَيُقْصِرُ مُعْجِمِلَا
- ٢٢- عَلَى خَيْرِ مَا أَبْصَرَتْهَا مِنْ بِضَاعَةٍ
لَمَّا تَمَسَّ بِبَيْعِهَا بِهَا أَوْ تَبَكُّلَا
- ٢٣- فَوَيْقَ جُبَيْلٍ شَامَخَ الرَّأْسَ لَمْ تَكُنْ
لَتَبْلُغْهُ حَتَّى تَكُلَّ وَتَقْصِمَلَا
- ٢٤- فَأَبْصَرَ أَلْهَابًا مِنَ الطُّودِ دُونَهَا
تَرَى بَيْنَ رَأْسِي كُلِّ نَيْقَيْنِ مَبْهَلَا
- ٢٥- فَأَشْرَطَ فِيهَا نَفْسَهُ وَهُوَ مُغْصَمٌ
وَأَلْقَى بِأَسْبَابٍ لَهُ وَتَوَكَّلَا

- ٢٦- وَقَدْ أَكَلَتْ أَظْفَارَهُ الصُّخْرُ كُلَّمَا
تَعَايَا عَلَيْهِ طُولُ مَسَرَّقِي تَوَصُّلَا
- ٢٧- فَمَا زَالَ حَتَّى نَالَهَا وَهُوَ مُغْصِمٌ
عَلَى مَوْطِنٍ لَوْ زَلَّ عَنْهَا تَقْصُّلَا
- ٢٨- فَأَقْبَلَ لَا يَرْجُو الَّتِي صَعَدَتْ بِهِ
وَلَا نَفْسَهُ إِلَّا رَجَاءً مُؤَمِّلَا
- ٢٩- فَلَمَّا نَجَا مِنْ ذَلِكَ الْكَرْبِ لَمْ يَزَلْ
يُمَظِّعُهَا مَاءَ اللَّحْيَاءِ لِتَسْذُبُلَا
- ٣٠- فَأَتَحَى عَلَيْهَا ذَاتَ حَدٍّ دَعَا لَهَا
رَفِيقًا بِأَخَذِ الْمَدَاوِسِ صَيِّقِلَا
- ٣١- عَلَى فَخْذَيْهِ مِنْ بُرَايَةِ عَوْدِهَا
شَبِيهَ مَفَى الْبُهِمَى إِذَا مَا تَقَشَّلَا
- ٣٢- فَجَرَّدَهَا صَفَرَاءَ لَا الطُّولُ عَابَهَا
وَلَا قِصَرٌ أَزْرَى بِهَا فَتَعَطَّلَا
- ٣٣- كَتَمَ طِلَاعُ الْكَفِّ لَا دُونَ مَلْثِهَا
وَلَا عَجَسُهَا عَنْ مَوْضِعِ الْكَفِّ أَفْضَلَا
- ٣٤- إِذَا مَا تَعَاطَوْهَا سَمِعَتْ لَصَوْتَهَا
إِذَا أَنْبَضُوا عَنْهَا نَشِيمًا وَأَزْمَلَا
- ٣٥- وَإِنْ شُدَّ فِيهَا النُّزْعُ أَدْبَرَ سَهْمُهَا
إِلَى مُنْتَهَى مِنْ عَجَسِهَا ثُمَّ أَقْبَلَا
- ٣٦- فَلَمَّا قَضَى تَمَّا يُرِيدُ قَضَاءَهُ
وَصَلَبَهَا حِرْصًا عَلَيْهَا فَأَاطَوْلَا
- ٣٧- وَخَشَّوْا جَفِيرَ مَنْ فُرُوعَ غَرَائِبِ
تَنْطَعٍ فَيَسِيهَا صَانِعٌ وَتَنْبُلَا
- ٣٨- تُخَيِّرُنَ أَنْضَاءَ وَرَكَّابِينَ أَنْصُلَا
كَجَمْرِ الْقَضَا فِي يَوْمِ رِيحِ تَزْيَلَا
- ٣٩- فَلَمَّا قَضَى فِي الصَّنْعِ مِنْهُمْ فَهْمَهُ
فَلَمْ يَبْقَ إِلَّا أَنْ تُسَنَّ وَتُصْنَقَلَا

- ٤٠- كَسَاهُنَّ مِنْ رِيَشٍ يَمَانٌ ظَوَاهِرًا
سُخَامًا لَوَامًّا لَيْنَ الْمَسِّ أَطْحَلَا
٤١- يَخْرُنَ إِذَا أَنْفَزْنَ فِي سَاقِطِ النَّدى
وَإِنْ كَانَ يَوْمًا ذَا أَهَاضِيبٍ مُخْضِلَا
٤٢- خُورَ الْمَطَافِيلُ الْمَلْمَعَةُ الشُّوَى
وَأُطْلِئَتْهَا صَادِقُنَ عَرْنَانَ مُبْقِلَا
٤٣- فَذَاكَ عَتَادِي فِي الْحُرُوبِ إِذَا التَّطَّتْ
وَأَرْذَفَ بِأَسٍّ مِنْ حُرُوبٍ وَأَعْجَلَا
٤٤- وَذَلِكَ مِنْ جَمْعِي وَبِاللَّهِ نَلْتَمِ
وَإِنْ تَلَقَّنِي الْأَعْدَاءُ لَا أَلْقَ أَغْرَلَا (١)

(١) ديوانه ، القصيدة ٣٥ ، من الصفحة ٨٣ إلى الصفحة ٩٠ . وفيما يأتي شرح الغريب وتقريب المعاني :

ب٧ : أعددت : هيأت . الأعصل : الأعوج : جعل للحرب نابا على الاستعارة . يقول : هي حرب قدمت وأسنت فهو أشد لها . / ب٨ : الأصم : المصمت الذي لا جوف له ، وموصوفه محذوف أي رمحا أصم . والرمح الرديني : نسبة إلى ردينة بالتصغير ، وهي امرأة كانت تقوم الرماح ، وكان زوجها سمهر يقومها أيضا ويقال لرماحه : السمهرية . والكعب : الأنبوب ، ويسمون العقلة كعبا أيضا وهو المراد هنا . والقسب : تمر يابس نواه مر صلب . والعراض : شديد الاضطراب . والمزجى : له زُج ، وهي الحديد في أسفل الرمح تغرز في الأرض . والمنصل : الذي جعل له نصل وهو السنان . / ب٩ : المصباح : السراج . والعزير : الملك ، وسراجاه أشد ضوءا . ويشتبه : يوقده . والفصح : يوم فطر النصارى . والذبال : واحدتها ذبالة : الفتيلة . ويحشوه : أي يحشو موضع الفتائل . يقول : على ذلك الرمح الأصم سراج كسراج الملك من توقده لارتفاع ناره . / ب١٠ : الأملس : الدرع الناعم المشلود . صوليا : نسبة إلى صول . النهي : غدير الماء . قرارة : موضع . / ب١١ : الأعزل : هو أحد السماكين ، والثاني هو الرامح وهو من منازل القمر ، به ينزل ، وسمي أعزل لأنه لا شيء بين يديه من الكواكب كالأعزل من السلاح . ويقال سمي أعزل لأنه إذا طلع لا يكون في ريح ولا برد . / ب١٢ : الضمير في «فيه» عائد على الدرع أو الغدير ، وفي «ضوئها» على الشمس : يصف الدرع في البيتين بأنها براقعة إن نظرت إليها وجدتها كأن أشعة الشمس انعكست عليها في يوم صاف طلق انعكاسها في غدير تنهادى به النسائم فيتلأأ . / ب١٣ : قوله : وأبيض هنديا ، معطوف على أصم ردينيا ، أي أعددت أيضا أبيض هنديا وهو السيف . والغرار : حد السيف . والحبي : ما حبا من السحاب =

إن جزأنا القصيدة ، أو لأقل : إن جزأنا الصورة الفنية الكلية لعدّة الحرب مثلما رسمها أوس في هذه القصيدة تجزيئاً يوطره أسلوب التشبيه ، وتتبعنا الصور الفنية التي

= أي ارتفع وأشرف . وتكَلَّلَ السحاب : صار بعضه فوق بعض وهو أشد لإضاءة البرق . / ب ١٤ :
الجفن : غمد السيف . الأثر : الجوهر . المسحاة : إناء من فضة وهو القَدَح . واللجين : الفضة . يقول :
على سيف كأنه فضة . / ب ١٥ : مَدَبَ النمل : موضع ديبه . الرى : واحدتها ربة : ما ارتفع من
الأرض . والمدرج كالللب وزنا ومعنى . وإنما يتبع النمل الرى لأنه آمن له من الندى . يقول : اشتد
البرد على النمل في أعلى الوادي فأثى السهل فاستبان أثر ديبه . / ب ١٦ : على صفحتيه : متعلق
بمدب النمل . الجلاء : الصقل . أبلي : أشفيك من نعتة وأحدثك عنه . والمُنْصَل : السيف . /
ب ١٧ : قوله : ومبضوعةً ، معطوف على «أصم» أي : أعددت قوساً مبضوعة أي مقطوعة . والفرع :
أعلى الشجرة . والشظية : الشقة والفلة وهي صفة للمبضوعة . مُجَلَّل : مغطى . / ب ١٨ : صفوان :
حجر أملس . عللن : سقين مرة بعد مرة . يقول : هذا الفرع الذي أتخذ لصنع القوس المبضوعة نبت
على حجر يزلق الرجل المنزل لملاسته . / ب ١٩ : يكلع : يطيل النظر والتأمل ، والكالى : الحافظ .
يقول : يطيف بهذه القوس المبضوعة راع ليجعل طرفه كالكالى يحفظ منها منظراً . / ب ٢٠-٢١ :
ميدعان : حي من اليمن . قرونته : نفسه . يقول : هذا الرجل كان قد بش منها فلما لاقى آخر
فاستشاره قائلاً : هل تذكر رجلاً يصيب الغنم (أو يدل على غنيمة) ويقصر العمل والعناء ، أي
يجيء بعمل قصير؟ دله عليها فعجل إلى ما قال . / ب ٢٢ : التبكّل : التغنم ، تغنم : إذا أراد بيعاً أو
غنماً . يقول : هل تدل على خير ما أبصرت من بضائع الناس بما يباع أو يعار . / ب ٢٣ : تكل : تتعب
وتعيا . وتعمل : تجتهد في العمل . / ب ٢٤ : الطود : الجبل . واللّهب : الفرجة بين ممرّين . دونها : أي
دون المبضوعة ، ودون هنا بمعنى أمام . وفاعل «أبصر» ضمير الرجل من ميدعان . والنّيق : المشرف من
الجبل . والمهّيل : المهوى والمهلك . / ب ٢٥ : أشرط نفسه : خاطر بها . المعصم والمعتصم واحد :
المتعلق بالجبل . والسبب : الجبل ، جمعها أسباب . وتوكلا : اعتمد الله . / ب ٢٦ : المرقى : ما يرتقي
إليه ويصعد . توصّلاً : أي جعل الصلة هذا المكان دون ذلك ليرتقي . / ب ٢٧ : معصم هنا : مشفق .
الموطن : الموضع الذي صار إليه . تفصّل : تقطّع . / ب ٢٨ : يقول : عسى أن أفلت وأنجو بنفسى . /
ب ٢٩ : الكرب : الشدة . يظّعها : يقشر عودها ، وقيل : يُشْرِبها . يقول : لم يزل يسقيها ماء اللحاء
ليكون أجود لها ولو قشر اللحاء عنها أولاً لأفسدها . / ب ٣٠ : الرفيق : الحاذق . المداوس : المصاقل
التي يُصقل بها . / ب ٣١ : السفى : شوك البهمى واحدته سفاة . / ب ٣٢ : خلّت هذه العود
من عيوب القصر أو الطول فاعتزلت ولاءمت مواصفات القوس . / ب ٣٣ : كتوم : يريد =

جلّأها هذا الأسلوب التصويري الجمالي وكشف ما غمض من جوانبها ؛ ألفينا عدة صور تشبيهية بديعة لذلك العتاد ، يمكن إجمالها في الآتي :

- تشبيه عقدة الرمح بنوى تمر مرّ يابس (ب٨) .
- تشبيه لمعانه بسراج الملك أوقده يوم عيد الفصح (ب٩) .
- تشبيه بريق الدرع ببريق غدير الماء تلامسه النسائم (ب١٠) .
- وتشبيه لمعانه ببريق الشمس انعكس على صفحة الماء في يوم صاف (ب١١) .
- تشبيه لمعان السيف بلمعان البرق بين السحب المتراكمة (ب١٣) .
- تشبيه توهج متن السيف ببريق الفضة (ب١٤) .
- تشبيه جلاء متون السيف بلمعان مسرب دبيب النمل في منخفض (ب١٥-١٦) .
- تشبيه ملاسة الصفوان الذي نبت عليه الفرع المزعم اتخاذه قوسا بملاسة المدهون بدهن زلق (ب١٨) .

= مرتفعة الصوت فسمّاها كتوما من الأضداد ، والكتوم : الشديدة أيضا . طلاع الكف : أي ملء الكف ، وذلك أجود في القبضة والتحكّم . العجس : موضع كف الرامي من كبد القوس . / ب٣٤ : أعطوها : تناولوها . أنبض القوس : جذب وترّها لتصوّت . النثيم والأزمل : الصوت الضعيف وصوت القوس . / ب٣٥ : نزغ في القوس : مدّها وجذب وترّها . العجس : موضع كف الرامي من كبد القوس . يقول : إن هذه القوس مرنة لينة وعودها صلب ، إذا شد النازع فيها السهم عاد إلى مقبض القوس ثم ابتعد عنها لقوة دفعها وصلابتها . / ب٣٦ : صلبها : يئسها . وأطولا : أطال مدة يئسها لتشتد وتتصلب . / ب٣٧ : يصف سهامه التي أعدها للحرب . الجفير : الكنانة وحشوها السهام . الغرب : نوع من الشجر تصنع منها السهام . تنطع الصانع : تحنق في صناعته وتأتق . وكذلك تنبّل . / ب٣٨ : الأنضاء : جمع نضيّ ، السهم لم يبر بعد . الغضا : شجر شديد الالتهاب سريعه . تزيّلا : تطاير . يقول : تُخيّرت السهام من قذاح ثم رُكبت لها النصال المتوهجة توهج جمر الغضا المتطاير في يوم ريح . / ب٤٠ : السخام من الريش : اللين الحسن . واللؤام منه : ما يلائم بعضه بعضا . والطحلة : لون بين البياض والسواد . / ب٤١ : يخرن : يصوتن إن أدرنّ على الظفر وخرّكن بالأصابع ، وإن صوتن في الندى فكيف في الجفاف . / ب٤٢ : المطافيل : ذوات الأطفال . الشوى : الأطراف . أطلاؤها : أولادها . وعرنان : واد يوصف بكثرة الوحش . مبقل : طلع بقله . / ب٤٣ : فذاك عتادي : إشارة إلى الرمح والدرع والسيف والقوس . والعتاد : العدة . والتظت الحرب : التهيّت .

وبعد وصف الشاعر المشقة التي يتكبدتها للحصول على العود الأنسب لصناعة القوس ، ولما يوليه إياه من التعهد والعناية الكبيرين ، والذي استغرق مسافة لغوية امتدت من البيت ١٧ إلى البيت ٢٩ ؛ نجده في البيت ٣١ :

- يشبه بقايا البراية التي تناثرت من العود بسفايا البُهمى المقتول .

لينتقل إلى وصف هيئة هذه القوس (ب٣٢) ، وصوتها (ب٣٣-٣٤) ، وموضع الكف منها (ب٣٣) ، وقوتها وجودتها (ب٣٥-٣٦) ، والسهم التي حذق الصانع في صنعها مع كنانتها (ب٣٧) ، هذه السهم التي خصّها في البيت ٣٨ لـ :

- يشبه توهج النصال التي رُكبت لها بتوهج جمر شجر الغضا الملتهب تتطاير شرارته في يوم ريح ، وقال : «يوم ريح» للإبانة عن اشتداد التوهج والبريق .

ثم ينعت صوت هذه النبال في البيتين : ٤٢و٤١ ، فنراه :

- يشبه صوتها بنحوار ذوات الأطفال من الوحيش بواد واسع كثير البقل ، وجعل هذه الأمهات بوادٍ لأن تصويتها بالأودية أشد وأقوى لتردده ، عكس المنبسط لا يرتطم فيه الصوت بحاجز يرده ، فيضعف وينخفت .

والسلاح الذي يبذل فيه صاحبه كل هذا الجهد لا يمكنه التخلي عنه بسهولة ؛ وأوس بن حجر نفسه يؤكد هذا الأمر : إذ إن الشُّرّة دفعوا له ثلاثة جياذ ، وزقا من عسل النحل الخالص ، وخريطة من الأدم كالخروج ثمنا لسلاحه فرفض التنازل عنه ٢١٧ .

سمات الصورة التشبيهية عند أوس

أ/ نعت السلاح بالحسوسات

إن تشبيهات أوس بن حجر في هذه القصيدة كلها حسية مدركة بأسماعنا أو أبصارنا أو ملامسنا ، أفادت غرض بيان مقدار الصفة التي اتصلت بالمشبه من جهة ، وأثنت الصورة الفنية بمؤثرات الجمال الذي أكسبها إضافة بيانية جمالية ما كانت لتكون لو تعرّت تلك الصور من أسلوب التشبيه ، من جهة أخرى . ألم تر إلى أنه لما شبه النصال بجمر الغضا تُطير الريح شرارته كان يصوّر لنا مقدار التوهج في هذه

(١) راجع لاميته التي أولها : * لِلْيَلَى بِأَعْلَى ذِي مَعَارِكٍ مَثْرَلٌ * ، وفيها رحلة ممتعة أيضا مع صناعة

القوس ، ديوانه ص ٩٤ وما بعدها .

النصال فتمثل أمام أعيننا تمثلاً؟ وإلى أنه لما شبّه صوتها بخوار أمهات من الوحيش تدعو صغارها في جوف وادٍ يرتد صدى الخوار بجوانبه ؛ كان يكشف إلينا مقدار هذا التصويت في النبال فالتقطته مسامعنا التقاطاً ، وقس على ذلك؟! .

وجاءت تشبيهات أوس مرسلّة تناوبت فيها الأدوات بين الكاف و«كأن» والاسم «مثل» والمصدر «تخرن خوار» و«شبيه» ، مجملّة لم يُصرّح فيها بوجه المشابهة تصرّيحاً ، وإنما يفاد من سياق القول . فمثلاً عندما يقول : * بُراية عودها شبيه سفى البهمى * صحّ تقدير وجه المشابهة على أنهما معاً صغيران دقيقان حادّان ، ما يعني أن الصانع برى عود القوس بكل تروٍّ ورزانة ، حتى إنه يبريه شيئاً فشيئاً وكأنه ينحت منه خيوطاً سرعان ما تتلوّى وتُقتل فور انتزاعها منه لرقّتها وصغرها ، فالصانع لا يُجهز على العود إجهازاً يُخطئ به البراية فيعيبه ، بل إنه يأخذه بالعلاج المتأنّي والتقويم المتمهل فلا ينقص منه من الشوائب إلا بمقدار خيوط هي أشبه ما تكون بسفى البهمى الدقيق الحاد المفتول .

ب/ تراوَح الصورة بين الوحدة والتنوع

ولعل ما يميز تشبيهات أوس في موضوعة الحرب وعدتها هو احتفاظه بالمرجعية ذاتها لإبداع عدد من الصور ، فلئن شبّه الدرع بالغدير المتموج في قوله : (طويل)

وَأَمْلَسَ صُؤْلِيَا كَنْهِي قَرَارَةَ

أَحْسَ بِقِصَاعٍ نَفَّحَ رِيحَ فَأَجْجَفَلَا (١)

فإنه يحتفظ بالصورة نفسها في قافية أخرى ، ويبدع منها هذه الصورة : (طويل)

وَأَشْبَرْنِيهِ الْهَالِكِي كَأَنَّهُ

غَدِيرٌ جَرَّتْ فِي مَتْنِهِ الرِّيحُ سَلْسَلُ (٢)

بل إن ورثته من شعراء مدرسته أخذوا عنه هذه الصورة فضمّنتوها شعرهم ، فهذا

زهير يضمّنهما قوله : (متقارب)

(١) ديوانه ، ب ١٠ ص ٨٤ .

(٢) ديوانه ، ب ١٥ ص ٩٦ . أَشْبَرُهُ : أعطاه إياه . الْهَالِكِي : الجداد أو الصيقل . سَلْسَلُ : صفة للغدير ،

يريد : إذا ضربته الريح صار كالسلسلة . شبه الدرع بالغدير يضرب الريح متنه فيتكسر .

وَضَاعَفَ مِنْ فَوْقِهَا نَثْرَةً
تَرُدُّ الْقَبَاضِبَ عَنْهَا قُلُولا
مُضَاعَفَةً كَأَضَاةِ الْمَسِي

لِ ، تُغْشِي عَلَى قَدَمَيْهِ فَضُولاً (١)

شبه صفاء الدرع وبريقه بصفاء غدیر الماء .

وذلك كعب يستدعيها فيصنع : (طويل)

وَبَيْضٍ مِنَ النَّسِجِ الْقَدِيمِ كَأَنَّهَا
نَهَاءٌ بِقَاعٍ مَاؤُهَا مُتَرَابِعٌ
تُصَفِّقُهَا هُوجُ الرِّيحِ إِذَا صَفَّتْ
وَتَغْتَقِبُهَا الْأَمْطَارُ فَاَلْمَاءُ رَاجِعٌ (٢)

فنعت الدرع بالغدير لجامع الصفاء فيهما معاً . وملاحح بناء الصورة بتركيبة لغوية
مغايرة لسابقه ظاهرة ، والإضافة الجمالية للتشبيه على المعنى أظهر ، حتى إن أبا
عبدة عدّ هذين البيتين من أجود ما قيل في الدروع (٣) .

وإذا كان أوس شبه جلاء متون السيف بلمعان مسرب النمل في السهل حين

قال : (طويل)

كَأَنَّ مَدَبَ النَّمْلِ يَتَّبِعُ الرَّيْ
وَمَدْرَجَ ذَرٍّ خَافَ بَرْدًا فَأَسْهَلَا
عَلَى صَفْحَتَيْهِ مِنْ مُتُونِ جَلَائِهِ
كَفَى بِالَّذِي أَبْلَى وَأَنْعَتُ مُنْصَلَا (٤)

(١) ديوانه ، ب ١١-١٢ ص ١٩٥ . الضمير في «من فوقها» يعود على الدرع في بيت سابق . ضاعف :
لبسها فوقها . النثرة : النثلة ، وهي الدرع السابغة . والقواضب : السيوف القاطعة . والقلول : مثلمة
الخلود مكسرة . / مضاعفة : أي نسجت حلقتين حلقتين . والأضاة : الغدير ، شبه الدرع به في
صفاته ، يريد أنها مصقولة بيضاء . وقوله «تغشي على قدميه» أي : هي سابغة فلها فضول على
قدمي لابسها .

(٢) ديوانه ، ص ٢٥٨ . النهاء : الغدير حيث يتحير فيه السيل فيوسع . مترابع : متردد .

(٣) ديوان المعاني ، ٤١٠/٢ .

(٤) ديوانه ، ب ١٥-١٦ ص ٨٥ .

فإنه يُبقي على ذات الصورة في بناء آخر فينتج منها : (طويل)
 وَذَا شُطْبَاتٍ قَدَّهُ ابْنُ مُجَدِّعٍ
 لَهُ رَوْنَقٌ ذَرِيَّةُ يَتَسَاءَكُلُ
 وَأَخْرَجَ مِنْهُ الْقَسِينَ أَثَرًا كَأَنَّهُ
 مَدَبٌ دَبًّا سُودٌ سَرَى وَهُوَ مُسْهَلٌ^(١)
 فما زاد على أن جعل الجراد مكان النمل ، ولأرجل هذا على الأرض فعل ما
 لذلك . فالصورة ، إذاً ، هي هي .

وإنَّ شَبَّهُ بَرِيقٍ نَصَلَ الرَّمْحَ بِالنُّورِ الْمُنْبَعِثِ مِنْ سِرَاجِ الْمَلِكِ لَمَّا أَنْشَدَ : (طويل)
 عَلَيْهِ كَمِصْبَاحِ الْعَزِيزِ يَشْبُهُ
 لَفْصَحٍ وَيَخْشُوهُ الذِّبَالُ الْمُفْتَلًا^(٢)

فإنه يعود إلى توظيفها في الصورة عينها ويؤلّد منها بيتا يقول فيه : (طويل)
 مَعِيَ مَارَنٌ لَدُنَّ يُخَلِّي طَرِيقَهُ
 سِنَانٌ كَنِبْرَاسِ النَّهَامِيِّ مَنَجَلٌ^(٣)
 فلم يتجاوز جعل المنارة هنا منارة نجار بعد أن كانت منارة ملك .

ومثلما ركن أوس إلى معاودة الصورة الواحدة وتكريرها للموصوف الواحد في
 أكثر من موضع وعلى أكثر من بنية لغوية شعرية بواسطة فن التشبيه ؛ فإنه قد مال ،
 في مقابل ذلك ، إلى عرض مهاراته في إمكان التوسّع بأن نعت الموصوف الواحد

(١) ديوانه ، ب ١٢-١٣ ص ٩٥ . الشطبات : جمع شطبة ، الطريقة من طرائق السيف . قده : قطعه
 وصنعه . وابن مجدع : قين مشهور بصنع السيوف . الرونق : ماء السيف وصفاءه وحسنه . الذري :
 التلؤلؤ واللمعان . يتأكل : يبرق . / الأثر : الجوهر . الدبا : الجراد ، ومدبته : طريق زحفه . شبّه أثر
 السيف بالأثر الذي يتركه الجراد على الأرض حين يدب عليها وهو منحدر من سفح التلة إلى
 السهل .

(٢) ديوانه ، ب ٩ ص ٨٤ .

(٣) ديوانه ، ب ١٦ ص ٩٦ . المارن : الرمح اللين . لَدُنَّ : رَحْوُ مَرْنٍ . يخلي طريقه : يقدم السنان فلا يستطيع
 أحد أن يدفو منه . النبراس : السراج . النهامي : النجار . منجل : واسع الجراح . فكأن السراج على
 منارة عملها النجار ، وبريق السنان أشبه بتورها .

بصفات متنوعة عُمدتها أسلوب التشبيه . ومن ذلك قوله ينعت صوت قوس :
(طويل)

فَيَسَّرَ مَهْمًا رَاشَةً بِمَنَاقِبِ
ظُهُارِ لُؤَامٍ فَهَوَ أَغْجَفٌ شَارِفٌ
على ضَمَالَةٍ فَسَّرَعُ كَأَنَّ نَذِيرَهَا
إِذَا لَمْ تُخَفِّضْهُ عَنِ الرِّيحِ عَازِفٌ (١)

فشبه صوت القوس بمصوت ذي عذيف . وفي موضع آخر يتحدث صورة صوتية
أخرى للسلاح ، فيشبه صوت النبل ينطلق من القوس بصوت أنثى وحيش تنادي
صغيرها . فأنشد : (طويل)

يَخْرُنْ إِذَا أَنْفَزْنَ فِي سَاقِطِ النَّدى
وإنَّ كَانَ يَوْمًا ذَا أَهَاضِيبٍ مُخَضِّلَا
خُورَ الْمَطَافِيلِ الْمَلْمَعَةِ الشَّوَى
وَأَطْلَاطِهَا صَادِقْنَ عِرْنَانَ مُبْقِلَا (٢)

ثم ما يفتأ أن يستعيف عن الصورتين بصورة ثلاثة مركبة من جزء كبير من
الصورة الأولى مع بعض البدائل اللغوية الأخرى ، فيقول : (طويل)
وَصَفَّرَاءَ مِنْ نَبْعٍ كَأَنَّ نَذِيرَهَا
إِذَا لَمْ تُخَفِّضْهُ عَنِ الْوَحْشِ أَفْكَلٌ (٣)

(١) ديوانه ، ب ٤٥-٤٦ ص ٧١ . المناكب : أربع ريشات يكن على طرف المنكب . واللؤام : القذذ الملتزمة
من الريش فيكون بطن قلعة إلى ظهر أخرى . الظهار : ماجعل من ظهر الريشة . الشارف : اليابس .
الضال : السار تعمل منه السهام والقسي . والضالة هنا القوس . نذيرها : صوتها . عازف : مصوت ذو
عذيف .

(٢) ديوانه ، ب ٤١-٤٢ ص ٩٠ .

(٣) ديوانه ، ب ١٨ ص ٩٦ . يصف قوسه . النبع : شجر مرن تؤخذ منه القسي . نذيرها : صوتها . الأفكل :
الرعدة . إذا لم تخفضه : من خفض الصوت ، وهو كناية عن الضرب بها وإرسالها ، فإنها إذا أرسلت
صوت .

إذ شبه ما تحدثه القوس من تصويت بصوت الرعدة . ومثل هذا في أكثر من موضع (١) .

ولم يحظ وصف الجيش باعتماد أسلوب التشبيه من شعر أوس إلا بثلاث صور شبه ، في إحداها ، كتيبة في غارة بالسحاب أتى مندقعا من هضب عال يجرف كل ما يعترض سبيله (ب ١٤ ص ١٠٤) . وللحطيئة مثل هذه الصورة حين شبه الجيش الزاحف يمتطي خيولا بالسيل يأتي الأرض ولم يصبها مطر (ب ١ ص ١٧٩) . وشبه ، في الثانية ، كتيبة يلمع حديدتها بلهيب نار مشتعلة (ب ٤ ص ١١٣) . ثم شبه ، في الأخيرة ، جيشا بجبل شامخ (ب ١٧ ص ١٢٠) . ولزهير صورة مثل هاته لما شبه كتيبة جيش برأس جبل مستدير طويل دقيق (ب ٢١ ص ٣٨) . وكلها تشبيهات حسية مستوحاة من الطبيعة وعناصرها ، من سيل ونار وجبال . وهي العناصر المدمرة والقوية في الطبيعة ، والتي لا تخضع لسلطة آدمي أو قدرة بشر ، واستلهاها في هذا الموضوع بالذات يمنح الخطاب معاني الترهيب والتخويف .

ويبقى أوس «بغية الملتمس وجذوة المقتبس» في موضوع نعت السلاح وبالأخص القوس . وإليك هذا المتن مثالا ولك أن تقيس عليه في كفاية الرجل في وصف عتاد الحرب . يقول : (متقارب)

- ٦- بِكُلِّ مَكَانٍ تَرَى شَطْبَةً
مُولِيَّةً رُئُوسًا مُسْتَبْطِرًا
- ٧- وَأُذُنٌ لَهَا حَشْرَةٌ مَشْرَةٌ
كَإِعْلِيْطٍ مَرَّخٍ إِذَا مَا صَفِيرُ
- ٨- وَقَتْلَى كَمَثَلِ جُذُوعِ النَّخْلِ
تَغَشَّاهُمْ مُسْبِلٌ مِّنْهُمْ
- ٩- وَأَحْمَرُ جَعْدًا عَلَيْهِ النُّسُورُ
وَفِي ضَبَبِنِهِ ثَعْلَبٌ مُنْكَسِرُ
- ١٠- وَفِي صَدْرِهِ مِثْلُ جَيْبِ الْفَتَا
ةٍ تَشْهَقُ حِينًا وَحِينًا تَهْرُ

(١) من ذلك تشبيهه اللحاء على عود القوس بسفى البهمى (ب ٣١ ص ٨٨) ، ويقشور البيض (ب ٢٢ ص ٩٧) .

- ١١- وَإِنَّا وَإِخْوَانُنَا عَامِرًا
على مِثْل مَا بَيْنَنَا نَأْتِمِرُ
١٢- لَنَا صَسْرُخَسَةٌ ثُمَّ إِسْكَاتَةٌ
كَمَا طَرَقَتْ بِنَفْسِ بَكْرٍ
١٣- نَحُلُّ الدِّيَارَ وَرَاءَ الدِّيَارِ
ثُمَّ نُجَعِّجُ فِيهَا الْجُزْرَ (١)

يتبدى من خلال هذا النموذج أن أوسا ، بحق ، أقدر الشعراء على نعت السلاح ووصف دقائقه وتفصيله . وقد تمكن في هذه القصيدة ، التي تعتبر أنموذجا حيا لوصف السلاح وبخاصة القوس ، من المزج بين الوصف وأسلوب التشبيه مزجا منسجما لإيصال الصورة في كماليتها وجمالها الأخاذ . ولذلك «بلغ أوس في قصيدته تلك من وصف العتاد عند العرب ما لم يبلغه شاعر ، وجاء في تصويرها وتحديد أثارها بما لم يجئ به كفي محارب ، فهو استقصى هذه الأسلحة لم يغادر منها سلاحا ، فهي : أصم رديني ، وأملس حولي ، وأبيض هندي ، ومبضوعة من رأس فرع ، وحشو جفير من فروع غرائب . ومنح هذه الأسلحة عنايته ، فوصفها أدق

(١) ديوانه ، ٣٠-٣١ . ب٦ : الشطبة : الفرس الطويلة حسنة الخلقة . مسطر : مضطجع . / ب٧ : الحشرة : الدقيقة الصغيرة . المشرة : الظاهرة ، من قولهم : تَمَشَّرَ النَّبْتُ إِذَا ظَهَرَ ، وكأنه من الإتياع لأنهم لا يقولون : أذن مشرة . والعلاط : سمة في خد البعير . / ب٨ : جذع النخلة : ساقها . المسيل : المطر . / ب٩ : أحمر : أي رجل أبيض (كما يقال : رجل أحمر : أي لا سلاح معه ، يُنظر : أساس البلاغة ولسان العرب «حمر») . والجعد : مجتمع الخلقة شديد . عليه النور : أي سقطت عليه لتال منه . الضبن : الجنب أو الإبط وما يليه . الشعلب : ما دخل من القناة في جبة السنان . / ب١٠ : الجيب : فتحة القميص أو الدرع عند الصدر ، ومثل جيب الفتاة : أي طعنة بمقدار جيب الفتاة في اتساعها . وقوله : تشهق حيناً : أي تدخل الريح في جوف الطعنة فتصوت . وتهرّ : معناه تقبب لأنها من الداخل جوفاء يرتد الهواء بداخلها . / ب١١ : عامر : قبيلة من حلف قبيلة الشاعر . تأتمر : تمتثل معاً لقرار الإيقاع بالعدو والفتك به . / ب١٢ : أي بولد ، والتطريق : أن يعسر خروج الولد فتصرخ الوالدة لذلك ثم تسكن حركة المولود فتسكن هي أيضا ، وخصّ تطريق البكر لأن ولادة البكر أشد من ولادة الثيب . / ب١٣ : الجزر : ما يُجزر من أنعام . ولججج : نجسها حتى تنحر ، يقول : هم لكثرتهم ينزلون حيا وراء حي .

وصف ، وصورها أروع تصوير ، وشبهها بما يلائمها أجمل تشبيه ، فكان فارس الحلبة في هذا الميدان»^(١) .

إننا لتقف مذهولين أمام هذه الصورة الرائعة التي صور فيها أوس بن حجر قتلى الحرب ، وهي صور تشدنا إليها لتأمل ذلك المشهد الدامي وتلك الآثار الفظيعة التي تركتها طعنات الأسلحة في الجثث ، وتلك النهاية المؤلة التي انتهى إليها جسم الإنسان والجوارح تنهش لحمه وتغتذي عليه . وهذا التصوير الجميل والدقيق يجرنا إلى تخيل ضراوة المعركة التي خلّفت هذه الضحايا ، وتخيّل شبح الموت يخيم على المكان فلا نسمع غير أصوات أكلي الجثث من النسور وأصوات الريح تخترق تجاويف الطعنات كالجيوب في الأجساد . وليس من شك أن كمال التشكيل الفني للصورة ما كان ليتأتى لولا الإضافات البيانية الجميلة التي أجراها أسلوب التشبيه في المشهد الدامي ككل ، إضافات أسهمت في إخراج الشاعر الأغمض مُخرج الأوضح متسلحا بعتاد من الصور التشبيهية الحسية القريبة التي لمّعت كل ما من شأنه أن يجعلها باهتة ضبابية .

ولئن أحصينا الصور التشبيهية ألفيناها تنثال مُرسلة مُجملة بأدوات تتراوح بين الحرف والاسم ، وألفينا التشبيه يفيد في المواضع جميعها غرضا واحدا هو بيان حال المشبه ، وهو غرض يستهدفه حينما يكون المشبه غير معروف الصفة قبل التشبيه فيأتي ليعرّبه بالوصف الدقيق البائن .

ثانيا- الخطيئة يحارب بهجائه

عُني الخطيئة بموضوع الحرب ووصف مشاهدتها وعدتها عناية بالغة ، عناية لم تُسهِ نزوعه الفطري نحو الهجاء الذي صبّه صبا على العدو مثلما صبّ عليهم المحاربون الذين يواليهم صنوف القتل .

وتسلح أبو مليكة بأسلوب التشبيه لما له من حمولة جمالية بيانية تجلي المعاني والصور التي تعتمل في دواخله ، فحدّث أن أُنّج مشاهد حربية بديعة كشف فيها عن اندحار العدو وانهزامه أو فراره من المواجهة .

(١) الوصف في الشعر العربي . الجزء الأول : الوصف في الشعر الجاهلي . عبد العظيم علي قناوي .

ولئن شملت تشبيهات الحطيئة السلاح^(١) ، والخيـل^(٢) ، وجحافل الجيش^(٣) ؛ فإنها في العدو - متشاكلة إلى جانب الهجاء - أقوى وأكثر ، ومعانيها أقذع وأعنف .
ومن التشبيهات التي صوّر بها الحطيئة أحوال العدو عند الغارات ، أبيات اخترتها من قصيدته الرائية التي وقعت في تسعة وعشرين بيتا ، وأولها : (طويل)
أفي ما خلا من سالف العيش قد ذكر
أحاديث لا يُنسيكها الشيب والعمر^(٤)

وفيها يقول : (طويل)

١٣- إذا الحفّرات البيض أبدت خدامها
وقامت فزالت عن معاقدها الأزر
١٤- تُحامي وراء السبي منكم كما حمت
أسود ضواري حول أشبالها عُقر
٢٠- نعام إذا ما صبح في حَجَرَاتِكُمْ
وأنتم إذا لم تسمعوا صارخا دُثر

(١) من ذلك تشبيهه النبل برجل الجراد (ب٤ص١٦٣) ، والرمح بالذئب (ب٤ص١٨٦) ، والسنان بريش الصقر (ب١٦ص١٩١) .

(٢) من ذلك تشبيهه خروج الخيل من الغبار المتناثر بخروج الذئب من الحفر السوداء (ب٥ص٦١) ، وتشبيهه الخيل بالجراد نشرته الرياح (ب١٢ص٨٣) ، والخيـل غير المستعدة للحرب بالحمير البطاء (ب١٩ص٩٢) ، ويشبهها بالوعول (ب١٦ص١٤٤) ، والجياذ الشعث بالسعالي ، وهو تشبيه عقلي وهمي (ب٢٢ص١٥٦) ، ويشبهها بالذئب (ب١٢ص١٤٤ ، و : ب٤ص١٨٦) ، والفرس بفحل الأتن (ب٤ص١٨٣) ، وبالعقاب القانص في يوم مطير (ب٤ص١٨٦) .

(٣) من ذلك تشبيهه جحافل الجيش بيهيم الليل (ب٨ص١٧٣) ، ثم وهي تزحف على الخيول بالسيل يأتي أرضا لم يصبها مطر ، فهو يباغت دون سابق إنذار (ب١ص١٧٩) ، ثم وهي منتشرة بالشمس نشرت ضيائها (ب١ص١٨٣) ، ثم وهي في سواد الحديد بالذي طلي بالزفت لمعانا وسوادا (ب٢٠ص١٩٨) .

(٤) ديوانه ، ب١ص٨١ . وتذكر : تفتعل من ذكرت ، أدغمت التاء مع الذال فتحولت دالا ، أراد : تذكر ، ولو قال : تذكر بالمعجمة جاز . قال تعالى ﴿فَهَلْ مِنْ مُدْكِرٍ﴾ (سورة القمر ، آية ١٥) ولو قرئت [من مذكر] جاز .

- ٢١- تَرَى اللُّؤْمَ مِنْهُمْ فِي رِقَابٍ كَأَنَّهَا
 رِقَابٌ ضَبَاعٌ فَوْقَ أَذَانِهَا الْغَفَرُ
 ٢٢- إِذَا طَلَعَتْ أُولَى الْمَغِيرَةِ قَوْمُوا
 كَمَا قَوْمَتْ نَيْبٌ مَخْرُومَةٌ زُجْرُ
 ٢٤- وَنَحْنُ إِذَا جَبَبْتُمْ عَنْ نِسَائِكُمْ
 كَمَا جَبَبْتُ مِنْ عِنْدِ أَوْلَادِهَا الْحُمُرُ
 ٢٥- عَطَفْنَا الْجِيَادَ حَوْلَ بِيوتِكُمْ
 إِذَا الْخَيْلُ مَسْقَاهَا زَبَالَةً أَوْ يُسْرُ (١)

(١) ديوانه ، ٨٣-٨٤-٨٥ . ب ١٣ : الخفريات : الجواري الحيات . الخدام : الخلاخيل . قوله «فزالت عن» أي زالت ، من العجلة . يقول : رفعت جواري العدو الحيات أذيال أثوابها تهرب مخافة أن تُسبى فبلت خلاخلها ، وهي هنا كناية عن انكشاف عورتها . / ب ١٤ : قوله : عَقُرُ : أي يعقرن من دنا منهن . يقول : يحتمي سبي بسبي ، فالخامي والمحتمي مأسور ، فشبه احتماء الجواري بمن سبي من القبيلة بالأشبال تحتمي بالأسود ، والتشبيه بهذه الصيغة أفلح لا يفيله من الاستخفاف والتهكم . / ب ٢٠ : قوله : نعم : أي أنتم كالنعام تنفرون وتشردون عندما يصبح بكم صائح . وأنتم إن لم يُصح بكم بطاء ثقال ، والدثور : البطيء في النهوض . والناقة الدثور : التي لا تكاد تقوم من بركتها . / ب ٢١ : الغفر : الزغب ، وقيل الشعر الذي ينبت في الأذان ، يريد أنهم غلاظ الأذن ~~التي~~ فلم تهزلهم الحروب ولا النوائب . / ب ٢٢ : المغيرة : الخيل التي تغير . قَوْمُوا : قاموا . النيب : جمع ناب ، وهي الناقة المسنة . ومعنى «مُخْرُومَةٌ» : أنهم إذا أرادوا أن يعطفوا ناقة على أولاد غيرها - ألفت لغير تمام - صدوا أنوفها بالغمائم ، وهي صوف تُحشَى به أنوفها ، وتُجعل لها ثُرْجَة ، وهي خِرْقٌ تُلف وتُحشَى بعرا ثم تُجعل في حياء الناقة ويخل الحياء ، فتتمخض لذلك يوما وليلة ، ثم تنزع الخلال والغمائم بعد ، فتقع الثُرْجَة وقد قُرِبَ منها الذي تعطف عليه ، فتظن أنه ولدها ألقاه الخاض لتوه فترامه . والزُجْرُ : جمع زجور وهي التي لا تدر حتى تزجر . وقال آخر : المخزومة : التي في أعناقها الخزامة . / ب ٢٤ : جيبتم : هربتم . وذَكَرَ الحميرَ لأنها شر الدواب . / ب ٢٥ : الجرد : قصار الشعور ، وطول الشعر في الخيل هجنة . وزبالة ويُسرُ : موضعان تُسقى الجياد فيها وترد . يقول : إن هربتم وتركتم خلفكم نساءكم أفلتنا جيادنا حول بيوتكم تستسقي وترد أمنة ، فلم يعد في قبيلتكم من يُحارب غير النساء ، فهي أمان .

يصف الخطيئة في هذا المقطع حرباً غير متكافئة بين طرفين : قبيلته التي تهيأت للنزال وأعدت له العدة ، من جهة ، ثم قبيلة العدو التي ليس لها دراية النوائب ولا خبرة الحروب ، فهم سيمان لم تهزلهم معارك ، لثام غلاظ الرقاب كالضباع ، يتشتتون كالنعام إن سمعوا نفيّر نزال ، يلوذون بالفرار غير أبهين باستصراخ أعراضهم من الحرم .

إنها أقذع معاني الهجاء في مواقف تستدعي الشجاعة والشهامة والإباء ، فهي صور لاذعة من مشاهد الاستسلام والخنوع ، صور وفقّ أسلوب التشبيه في نقلها والكشف عن خباياها .

ولعل الطريف في هذه التشبيهات هو أنها صورت المعنوي بالمحسوس : فالخوف والرّوع واللّؤم من المعاني الباطنية النفسية التي تنتاب الإنسان في مواقف معينة لا يستطيع مواجهتها ، ونعتّها بالمحسوسات عن طريق استدعاء مشبّهات بها من قبيل : حماية الأسود لأشبّالها ، وشرود النعام أفزعته الأصوات ، ونفور الحمير لأولادها . . أسهم في إخراج المعنى من الغموض إلى الوضوح ، وبما كان في حكم الوهم والخيال إلى ما صار في حكم الواقع والمدرّك بالحواس . والغرض من التشبيه في هذا المقطع تأكيد معاني الفخر بالذات لدى الشاعر وقبيلته المنتصرة ، وترسيخ معاني السخرية والتهكم والاستهزاء بالأعداء الذين أثروا الفرار تاركين نساءهم للسبي . وفي ذلك أقذع معاني الهجاء التي لا يرضاها كريم لنفسه .

والتشبيهات في هذا المقطع مرسلة عدا تشبيه الأعداء بالنعام ، فهو تشبيه بليغ لأن الأداة ووجه الشبه محذوفان . وقد لجأ الشاعر إلى هذه البنية التشبيهية ليختصر المسافة اللغوية بين طرفي التشبيه إلى درجة المطابقة ، فهو عندما يقول : «نعام» ، أي أتم نعام ، فإنه يجعل كل طرف قائم مقام الآخر حتى لكأن هذا هو ذاك ، وهو بذلك يعادل بين القول : أتم نعام ، وبين القول : نعام أتم . وإشارته تنكير «النعام» على التعريف زيادة في التحقير والاستصغار . وفي ذلك من الهجاء اللاذع ما لا يحتمله أبيّ عزيز .

لقد استطاع الخطيئة بواسطة هذا الضرب من التصوير- الذي يتعاقب فيه أسلوب التشبيه مع معاني الهجاء في موضوع الحرب- أن يبدع مشهداً ساخراً يستعينه على هزم العدو هزماً نفسياً وآخر معنوياً زيادة على انهزامه الفعلي في ميدان اللقاء ، وهو مشهد تخيّر له معجماً لغوياً يجيش بالألفاظ والمعاني الدالة على الهجاء والتهكم

والقذع ، ما ساعده على تحقيق فوز باللسان لا يقل شأنًا عن ذلك الذي حققه بالسنان ، ليكون في الأخير قد انتصر انتصارا فنيا من خلال هذه الصورة الجميلة البديعة التي رسمها للعدو يجتر ذبول الحسرة والخيبة والذل ، وميدانيا تأتي بهزم العدو في عقر داره .

ثالثا- زهير يصور مخلفات الحرب

إذا كان أوس أوصف الشعراء لعدة الحرب وللقوس بخاصة ، والخطيئة أرمى الشعراء لسانا ولوقع هجائه على العدو أثناء الحروب ما لوقع السهام أو أشد ؛ فإن زهير «عُدَّ أقدرهم على تصوير ما تخلفه الحرب من مشاهد مؤلة على المدينين القريب والبعيد ، وفي معلقته من هذه المشاهد ما يهز النفس هزاً ، ويروّع الفؤاد ترويعاً»^(١) .

بيد أن تصوير هذه المخلفات باعتماد فن التشبيه ليس له من شعر الرجل كبير حظ ، بل لم نظفر بغير صورتين تشبيهيتين اثنتين ليس غير ، وكلاهما وارد في معلقته المعروفة . وهو عدد لا يجعل هذا الموضوع سمة أسلوبية بارزة يمكن عرضها في هذا الباب ؛ إلا أن الحمولة الدلالية الكبيرة في هاتين الصورتين تشفع لإثارتها اختصارا ، على أن ما يشفي الغليل بشأنها ذكرناه في غير هذا الموضع^(٢) ، ودفعنا للمطوذة نكتفي ههنا بإيراد المتن الشعري الذي يصور تلك المخلفات الدامية فقط .

يقول زهير : (طويل)

- ٢٨- وما الحرب إلا ما علمتم ، وذُقتُم
وما هو عنها ، بالحديث المُرْجَم
٢٩- متى تبعثوها تبعثوها ذميمة
وتضر ، إذا ضرَّيْتُموها ، فتَضُرْم
٣٠- فتَعَرَّكُكُمْ عرك الرحي ، بثفالها
وتَلْقَحْ كِشافا ، ثم تَحْمِلْ فَتُنْثِم
٣١- فَتُنْتِجْ لَكُمْ غِلْمَانَ أَشَامَ ، كُلُّهُمْ
كأحمر عادٍ ، ثم تُرْضِعْ ، فَتَفْطِمِ

(١) البديع ومنتعة القراءة الجمالية ، الدكتور عبد الكريم الرحيوي ، ١٢٩ .

(٢) السابق ، ١٢٩ - ١٣٠ - ١٣١ - ١٣٢ .

٣٢- فَتُغْلِلْ ، لَكُمْ ، مَا لَا تُغْلِ لَأَهْلِهَا
قُرَى بِالْعِرَاقِ ، مِنْ قَفِيزٍ ، وَدِرْهَمٍ (١)
وأسلوب التشبيه يتجلى قائما في البيتين ٣٠ و ٣١ ليجلي فظاعة نتائج الحرب
على مضمريها من الأقوام دفعا بهم إلى إحلال السلام ووأد الفتن .

(١) شرح الديوان . ص ١٨-١٩ . المَرْجُم : المظنون . تَضَرَّ وَتَضَرَّمَ : تشتعل . تعرككم : تطحنكم وتهلككم ،
والثفال : جلدة تكون تحت الرحى يقع عليها الدقيق ، وقوله : بثفالها ، يعني : ولها ثفال ، أو ومعها
ثفال . تلقح كشافا : تدارككم ولا تنقطع عنكم . غلمان أشام : غلمان شؤم كأحمر عاد في شؤمهم ،
ويقصد أحمر ثمود . تغلل لكم : أي هذه الحرب من الديات بدماء قتلاكم ما لا تغل قرى بالعراق ،
وهي تغل القفيز والدرهم ، وإنما يتهمكم بهم ويستهزئ .

المبحث الخامس

صورة المرأة محبوبة ومذمومة

عُني الشاعر العربي بموضوع الإنسان في شعره عناية بالغة ؛ وكان لهذا الموضوع من تلك العناية عند شعراء المدرسة الأوسية ما لا تتسع صفحات هذا الكتاب لاستيعابه ، إذ منهم من اشتهر بمدح هذا الإنسان وتمجيده ، «وتأليه» وتسييده ، ومنهم - في المقابل - من عُرف بهجائه إياه وذمه ، والتعريض به والعتاب عليه ولومه ، حتى إن منهم من ساوى في الهجاء بين عدوه ونفسه وزوجه وأبيه وأمه .

وتحتل المرأة في هذه المعادلة المتشابكة مكانة مهمة لا يكاد يضاهيها أحد . ولعل احتفاء الشعراء في افتتاح قصائدهم بمقدمات غزلية تشبيلية بهذا الكائن «الساحر» ، حتى في المواقف النفسية التي قد لا تطمئن فيها أنفسهم للتطريب وذكر النساء ؛ لخير دليل على علو منزلتها ورقى حظوتها^(١) .

إن الأخبار التي وصلتنا بهذا الشأن لم تكن بما يسر ويسعد : فأوس بلغ به الأمر أن ودّع ليس وداع الصارم اللاحى لأنها «فَنَكَتْ في فساد بعد إصلاح»^(٢) ، ولأنها تنكرت منه بعد معرفة^(٣) . وزهير طلق زوجته أم أوفى لأنها كرهته من طول المعاشرة ،

(١) من ذلك على سبيل المثال - افتتاح كعب اعتذارته ببانت سعاد... في حضرة رسول الله صلى الله عليه وسلم ، بموضوع التغزل بسعاد في حوالي ثلاثة عشر بيتاً ، في موقف كانت فيه حياته على حدّ السيف بسبب ما قاله من هجاء في شخصه عليه السلام . ينظر ديوانه ، ص ٦ وما بعدها .

(٢) إشارة إلى قوله : (بسيط)

ودّع ليس وداع الصارم اللاحى إذ فَنَكَتْ في فساد بعد إصلاح .

اللاحى : اللائم . وفنكت : لجّت وألحّت على التعدي والكلب . (ديوانه ، ب ١ ص ١٢) .

(٣) في قوله : (طويل) تنكرت منا بعد معرفة لي وبعد التصابي والشباب المكرّم . (ب ١ ص ١١٧) .

ولي : ترخيم ليس .

ولأنها كانت تلد له الأولاد فيموتون فتزوّج أخرى أنجبت له ابنيه كعبا وبجيرا ،
فحنقت عليه أم أوفى وكرهته^(١) . وكعب كان مفلسا لا ينمي له مال فما لاقى من
زوجه التي لم تصطبر على ذلك الحال من الحاجة إلا اللوم والعتاب والعذل^(٢) .
والخطيئة شبّ مغمور النسب مشكوك الانتماء الأبوي فانعكس ذلك على نفسيته
الشاعرة فكره الدنيا بما فيها ولم يعد لسانه يلهج إلا بالهجاء الساخط الناقم ، فكان
لأمه وأبيه وزوجه وبنيه وأهله ونفسه منه نصيب^(٣) .

ولذلك نجد صورة المرأة عند شعراء المدرسة الأوسية على نفس المسافة بين عاطفة
الحُبِّ والميول ، وبين عاطفة البغض والعدول . إلا أن شعرهم ، في كلتا الحالين ، قد حمل
إلينا صورةً جليلة جميلة عن تلك المشاعر التي جاشت بها قلوبهم ، صورةً فعلَ فيها فن
التشبيه فعله فأبرزها في حلة بهية باهرة ، لا ينتابها غموض ولا يعتريها ضباب .

أولا / تشبيه المرأة

١- تشبيه المرأة المحبوبة

عبّر شعراء المدرسة الأوسية عن مشاعر المودة واللفظ لأحبتهم من النساء تعبيرا
صادقا يعكس أهميتها ومكانتها في نفوسهم ، فوقفوا على آثار ديارها الخالية
يستحضرون طيفها ويستعذبون ذكراها ، واستهلوا قصائدهم بمقدمات غزلية يذكرون
فيها الحبيب وصالا وهجرا ، ووصفوا الطعائن وبكوها وهي تبعد وتبعد إلى أن تختفي
عن الأنظار تاركة خلفها قلبا متعلقا مُمزّقا مكلوما ، فكانت الكلمة الموزونة وحدها
مكمن أسرارهِ وموطن أشجانه .

ولأن المرأة استبدت بقلب الشاعر غائبة وحاضرة ؛ فإنني سأقارب هذا الموضوع
من زاويتين : زاوية تتناول صورة الظعن والتشبيهات المرتبطة بالمعاني المتصلة به ،
باعتباره صورة للمرأة في حال الغياب . وزاوية تتناول صورتها والتشبيهات المرتبطة
بمواصفاتها الخلقية والجمالية في حال الحضور والقرب .

(١) انظر ديوانه ، ١٦٥ ، البيتان ٢٠١ وشرحهما . وانظر : ص ١٧٥ من الديوان أيضا .

(٢) راجع قصائده : اللامية ، ص ٤١ وما بعدها ، والفائية ، ص ٧٠ وما بعدها ، واللامية ، ص ٨٩ وما

بعدها ، والرائية ، ص ١٢٢ وما بعدها ، والنونية ، ص ٢١٣ وما بعدها - على سبيل المثال - .

(٣) راجع الصفحات : ١٢١ - ١٤٠ - ١٧٢ - ١٨٦ - ١٨٧ على سبيل المثال لا الحصر .

أ- صورة الظعائن^(١) :

تتبعُ تشبيهات الظعن في أشعار شعراء المدرسة الأوسية بالتقصي والنظر فالفيتها لا تخرج عن ثلاثة معان ترتبط به ارتباطا ، وهي كالآتي :

أ-١ / تشبيه الظعن بالنخل وبالسفن :

وقد جاء ذلك في قول بشامة بن الغدير المري : (بسيط)

كَأَنَّ ظَعْنَهُمُ وَالْأَلُ يُرْفَعُهُمْ
نَخْلُ الْمَشْقَرِ أَوْ مَا زَيَّنَتْ هَجْرُ^(٢)

وفي قول أوس : (كامل)

وَكَسَّانَ ظُعْنِ الْحَيِّ مُسَدِّبَةً
نَخْلُ بَزَارَةِ حَمْلُهُ السُّعْدُ^(٣)

وفي قول زهير : (طويل)

تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظُعَائِنِ
كَمَا زَالَ فِي الصَّبْحِ الْأَشَاءُ الْخَوَامِلُ^(٤)

وهذا البيت أجهز كعب على صدره والخطيئة على عجزه فصنع كل واحد منهما بيتا في وصف الظعن بواسطة التشبيه ، ويمكن أن نقول إن كعبا والخطيئة قد اقتسما تركة زهير في هذا البيت مناصفة : لابن الشاعر مثل ما لراويته . فقال كعب وقد شبهه بشيئين في آن واحد : بالنخل وبالسفين : (طويل)

(١) الظعائن أو الأظعان أو الظعن : النساء في الهودج .

(٢) شعر بشامة . المورد ، ب٤ ص ٢١٩ .

(٣) ديوانه ، ب٧ ص ٢٢ . زارة : حي من أزد السراة ، أو هي الأجمة عامة . والسعد : ضرب من رديء التمر .

(٤) ديوانه ، ب٥ ص ٢٦٣ (ضمن ذيل شعر زهير ، وهي ما رواه صعوداء) . وزال : تحرك . والأشياء : صغار النخل . فشبه الظعن وما على هودجها في العهون بنخل حامل .

تَبَصَّرْ خَلِيلِي هَل تَرَى مِنْ ظَعَائِنِ
كَنَخَلِ الْقُرَى أَوْ كَالسَّفِينِ حَزَائِقُهُ (١)

وقال الخطيئة : (طويل)

أَرَى الْعِيسَرَ تُخْدِي بَيْنَ قِنٍّ وَضَارِجٍ
كَمَا زَال فِي الصَّبْحِ الْأَشَاءَ الْحَوَامِلُ (٢)

ولكعب وقد شبه الظعن بالنخل اليانع الكثيف يرويه جدول ماء عذب أو ماء
بحر متفجر : (بسيط)

كَأَنَّ أَظْعَانَهُمْ تُخْدِي مُقَفِّيةً
نَخْلٌ بِعَيْنَيْنِ مُلْتَفٍّ مَوَاقِيرُ
غُلْبُ الرُّقَابِ سَقَاها جَدُولٌ سَرَبٌ
أَوْ مَشْعَبٌ مِنْ أَتَى الْبَحْرِ مَفْجُورُ (٣)

ونعت الخطيئة الظعن في تجربته الشعرية ، فشبهه بنخل طوال كثيرة الحمل .
يقول : (مجزوء الكامل المرفل)

أَشَاقِثُكَ أَظْعَانُ لَيْلِي
يَوْمَ نَاطِرَةِ بَوَاكِيرِ
فِي الْآلِ تَرْفَعُهَا الْحَدَا
ةٌ كَأَنَّهَا سُحُوقُ مَوَاقِرِ (٤)

ويقول أيضا : (طويل)

١- أَلَمْ تَسْأَلِ الْعِيْفَ إِنْ كُنْتَ صَادِقًا
غَدَاةَ اللَّوَى مَا أَنْبَأْتُكَ الْبَوَارِحُ

(١) ديوانه ، ١٩١ . الحزائق : الجماعات . ولعله أخذه من قول امرئ القيس (ديوانه ، ٥٧) : (طويل)

فَشَبَّهَتْهُمْ فِي الْآلِ لَمَّا تَكْمَشُوا حَدَائِقَ قَوْمٍ أَوْ سَفِينًا مُقَيَّرًا
أَوْ الْمَكْرَعَاتِ مِنْ نَخِيلِ ابْنِ يَامِسٍ دُونِ الصَّفَا اللَّائِي يَلِينُ الْمَشْقَرَا

(٢) ديوانه ، ب ١ ص ١٤٦ . قن وضارج : لبني عبس .

(٣) ديوانه ، ٢٥٢ . عينان : قرية بالبحرين كثيرة النخل . المشعب : الطريق .

(٤) ديوانه ، ب ١-٢ ص ٨٩ . شاقثك : أورتك الشوق . سحق مواقر : نخل طوال كثيرة الحمل .

٢- بِسْرَعِ الْفِرَاقِ إِذْ تَوَلَّتْ حُمُولُهَا كَمَا يَسْتَقِيلُ الْخَيْبَرِيُّ الدَّوَالِحُ (١)

فشبهه الإبل عليها الظعائن بالنخل المشقل بالحمل يتجاوب مع الحركة ببطء ، شأنه في ذلك شأن سير الإبل المتئد «رفقا بالقوارير» ، لا تخبُّ في مشيها فتحدثُ لهن ارتجاجا لا يُريح . فَتَجَلَّتْ الصورة الحركية للمشهد الارتحالي بديعة رائعة نُحِسُّها وتنخيلها تتهادى بين الرافع والخافض من جغرافية الصحراء ، وما كان ليحدثُ لنا هذا التخيل لولا أسلوب التشبيه وما يزخر به من إعجاز بياني جمالي فريد .

تلكم ، إذاً ، هي الأبيات التي تضمنت صورة الظعن باعتماد فن التشبيه ، وهي صور حسية جاء فيها التشبيه مرسلًا بالأداتين : الكاف وكأن ، مجملًا لعدم التصريح بمجاهرة بوجه المشابهة بين طرفي التشبيه . وقد أسهم أسلوب التشبيه إسهاما واضحا في تصوير مشهد الظعن يتهادى بين الكثبان مثلما تتهادى أشجار النخيل مثقلة بعناقيد التمر تلامسها الرياح ، وهي صورة حركية اكتسبت جماليتها الفنية من خلال الاستعمال البديع لأسلوب التشبيه في البنى التركيبية للأبيات .

ويبقى تشبيه الظعن بالدُّوم والنخل والسفن من سُنن عرب الجاهلية ، وفي أشعارها منه نماذج كثيرة (٢) .

أ/٢: تشبيه الهودج فيه النساء:

تُحْمَلُ صور الظعن السابقة جانبا من صور الهودج من خلال تحليل عناصر المشبه به . فلئن شابهَ موكب الظعن النخلَ حركيا لاشتراك طرفي البنية التشبيهية في التهادي والتحرك وسط كثبان الرمال ، هذا التحرك الذي يتم ببطء لثقل الطرفين : المطايا مثقلة بحمل الأظعان ، والنخل مثقل بعناقيد التمر المتدلّية ؛ فإن هناك صورة أخرى تلتصق ، هذه المرة ، بالهودج : صورة لونية جميلة تليق بمقام المرأة أثناء الارتحال

(١) ديوانه ، ٦٠ . ب ١ : العياف : الذين يزجرون الطير ، واحده عائف . أنباتك : أخبرتك . البوارح : ما مرَّ

عن يمينك إلى شمالك فولأك مياسره . / ب ٢ : الحمول : الإبل عليها الهودج . وخيبري : نخل .

ودوالح : مواقير ، أي ذات حمل ثقيل .

(٢) على مسبيل المثال : راجع في المفضليات : ب ١ ص ٢٢٧ / ب ٥ ص ٢٣٨ (الرقش الأكبر) ،

ب ٧ ص ٢٨٨ (المثقب العبدى) .

وتُظهر مكائنها ووجاهتها . وتتكشف تلك الصورة من خلال رصد الشبه بين الهودج بألوانه الزاهية الصارخة المتنوعة ، وبين أشجار النخل وقد امتزج لون خضرة سعفها بلون ما عليها من البسر الأحمر والأخضر والأصفر . فهذا ابن السكيت يشرح بيتي الحطيئة السابقين : * أَشَاقَّتْكَ أَطْعَانُ . . . * بقوله : «شَبَّهَ هذه الإبل وما عليها من ألوان الصوف بما على النخل من البسر الأخضر والأحمر والأصفر»^(١) . وذاك السكري يفسر قول كعب السابق : * تَبَصَّرَ خَلِيلِي . . . * قائلاً : «قوله : كنخل القرى : شبه ما على هودجهن من الزينة والوشي بنخل فيه حملة ، الأحمر والأصفر والأخضر ، وقال بعضهم : بل شبه الطعائن بالنخل الملتف عند اجتماعهن»^(٢) .

ومن التشبيهات التي استهدف بها شعراء المدرسة الأوسية الهودج قول زهير :
(طويل)

كَأَنَّ فُتَاتَ الْعَهْنِ ، فِي كُلِّ مَنْزَلٍ
نَزَلْنَ بِهِ ، حَبَّ الْفَنَّا ، لَمْ يُحْطَمْ^(٣)

فشبه ما تفتت من العهن ، الذي علق بالهودج وزين به إذا نزلن في منزل ، بحب الفنا . ولما قال : «لم يحطم» فإنه أراد أنه إذا كسر ظهر له لون غير الحمرة ، وإنما تشتد حمرة مادام صحيحا .

وشبيهه قول الحطيئة : (طويل)

عَفَا تَوَّعٌ مِنْ أَهْلِهِ فَجُجِّلَاجِلُهُ
قَرَدْتُ عَلَى الْحَيِّ الْجَمِيعِ جَمَائِلُهُ
يُعَالِينَ رَقْمًا فَوْقَ عَقْمٍ كَأَنَّهُ
دَمُ الْجَوْفِ يَجْرِي فِي الْمَذَارِعِ وَاشِلُهُ^(٤)

(١) ديوان الحطيئة ، ٨٩ .

(٢) ديوان كعب ، ١٩١ .

(٣) ديوانه ، ب ١٣ ص ١٣ . الفتات : ما تفتت من الشيء . العهن : الصوف المصبوغ . الفنا : شجر حبه أحمر .

(٤) ديوانه ، ب ١-٢ ص ١٥٩-١٦٠ . توعم وجلاجل : موضعان ، والجمائل : الجمال ، أي ردها من الرعي ليظعنوا عليها . / الرقم والعقم : ضربان من الوشي ، شبهه في حمرة بدم الجوف ، والمذارع : مافوق ركبة البعير ، أراد أن الهودج سُلِّكت على الإبل حتى بلغت المذارع ، فكأنها دم يسيل عليها . والواشل : القاطر . (و«توعم» وردت همزتها هكذا في المصدر بدل وقوعها على الألف) . . .

فشبه أستار الهودج ، الموشاة بالرقم والعقم الأحمرين ، المنسللة على ظهور الإبل حتى المذارع ، بدم الجوف يسيل قطرا على تلك المذارع . فالتشبيه حسي قريب من الأذهان ، مرسل مجمل أفاد فيه غرض تزيين المشبه من جهة ، وبيان مقدار حمرة ألوانه من جهة ثانية ، وبيان حاله لما أفاده من الوصف والنعت للكشف عن صورة الهودج والعناصر المتدخلة في إضفاء حلى الجمال عليه .

وهذه الصورة التشبيهية استمد الحطيئة فكرتها من علقمة بن عبدة الفحل (ت ٢٠ ق هـ تقريبا) حين قال : (بسيط)

رَدُّ الإِمَاءِ جَمَالَ الْحَيِّ فَاحْتَمَلُوا
فَكَلَّهِنَّ بِالتَّزِيدِيَّاتِ مَعَكُومٌ
عَقْلًا وَرَقْمًا تَظَلُّ الطَّيْرُ تَخَطُّفُهُ
كَأَنَّهُ مِنْ دَمِ الْأَجْوَابِ مَذْمُومٌ (١)

ولم نظفر بصورة تشبيهية للنساء في الهودج إلا بواحدة للحطيئة ، ولعل هذا العزوف عن نعتهن داخله راجع إلى الإبقاء على تلك السرية التي أحاط بها العرب نساءهم وهم ينتقلون بهن من موضع إلى آخر ، وما سترهن داخل الهودج حماية لهن من حر الشمس ورياح الصحاري وعيون الفضول ، إلا دليل على قيمة العرض في معتقداتهم القبلية حينها . ولعل الشعراء حافظوا على تلك السرية فقل شعروهم في هذا الباب .

يقول الحطيئة : (طويل)

كَأَنَّ التَّعَاجَ الْغُرَّ وَسَطَ رِحَالِهِمْ
إِذَا اسْتَعَجَمَتْ وَسَطَ الْخُدُورِ مَطَافِلُهُ (٢)

(١) المفضليات : المفضلية ١٢٠ (ب ٤-٥) ص ٣٩٧ . ردوا الجمال : أي من الرعي للارتحال ، وخص الجمال دون النوق لأن الطعائن يُحملن على الذكور ، لأنها أشد وأذل نفسا . التزديدات : ثياب منسوبة إلى يزيد بن حيدان بن عمران بن إلخاف بن قضاة . المعكوم : المشدود بثوب . / العقل والرقم : ضربان من الوشي فيهما حمرة ، جللوا بها هودجهم فالطير تضربها تحسبها من حمرتها لحما . مذموم : مطلي .

(٢) ديوانه ، ب ٣ ص ١٦٠ . التعاج : البقر ، شبه النساء بها . الغر : البيض . الخدور : ما جللت به الهودج أو هي الهودج بذاتها . المطافل : حديثه النتاج ، ومن النساء : حديثه الولادة ، ومطافله : مطافل التعاج .

فشبه النساء وسط الهودج بالبقر ذوات الأظفار ، فهي تكون مجتمعة للحمية والذود الجماعي عن الصغار .

نلاحظ مما سبق أن الهودج أخبية مطرزة وموشاة بالألوان المختلفة من الصوف المصبوغ ، تُوضع على ظهور الإبل لتتخفى بداخله النساء أثناء الارتحال ، وهي أخبية ذات أحمال متدلّية مصبوغة . ويعتبر اللون الأحمر أشد الألوان اعتمادا في نسج هذه الهودج . ويُعدّ التشبيه المرسل الجميل أهم وسيلة ركبها شعراء المدرسة الأوسية لنقل هذه التفاصيل البديعة الجميلة الدقيقة لموكب الطعائن ، بألوانه وحركاته .

٣/١: تشبيه الدموع المهرقة لفراق الطعائن

لم تستطع عاطفة الشاعر الأوسي كبح نفسها أمام مواقف فراق الأحبة ، وتوغل مواكب الطعن وسط الصحاري تنأى إلى أن تختفي ، فما كان إلا أن فاضت تلك العين بالدمع الغزير تعبيرا عن حرّ الفراق ولوعة الاشتياق ، وهي حال كانت تعترئها فتفيض كلما طالعته خيالات الحبيب الغائب ، تلك الخيالات التي صور زهير شدة وقعها على نفسه فشبهها بطالب الدين يتكرر على السددين ، وفي ذلك من الحزف نفس المطلوب بالدين ما لا يوصف إذ لا يستطيع السداد ، فقال : (وافر)

تُطالِعُنَا خَيَالَاتٌ ، لَسَلْمَى
كَمَا يَتَطَلَّعُ ، الدِّينُ ، الْغَرِمُ (١)

وقد تنافس شعراء المدرسة الأوسية في وصف ذلك الدمع ونعت غزارته وشدة انصبابه وانسيابه ، فكان أسلوب التشبيه مطيتهم التي أوصلوا بها تلك الصورة إيصالا صادقا يعكس التأثير العميق الذي خلفه الهجر في أفئدتهم وعواطفهم .

ولم تخرج تشبيهات الأوسيين للدموع التي ذرفوها ألما على الطعائن المرتحلة عن معجم السوائل والمعادن البراقة النفيسة التي تحتويها الطبيعة المحيطة بهم ، فنعتوها بالسحاب الغزير ، والدلاء والمزادات السيالة ، واللؤلؤ والجمان المنثور من نظمه .

(١) ديوانه ، ب ٥ ص ١٤٨ . الخيالات : جمع خيال ، وهو ما يُرى في النوم في صورة الإنسان وغيره .
الغريم : طالب الدين والمطلوب به أيضا ، وهو هنا طالبه . ومعنى يتطالع : أي يأتي ويتكرر كما يفعل الغريم .

يقول بشامة يصف دمه المنساب وقد استوقفته ديار أنيسه المهاجر : (مجزوء
الكامل)

فَوَقَفْتُ بِدَارِ الْجَمِيعِ وَقَدْ
جَالَتْ شُؤُونُ الرَّأْسِ بِالدَّمْعِ
كَعَرُوضٍ فَيَافِضٍ عَلَى فُلْجٍ
تَجْجُرِي جَدَاوِلُهُ عَلَى الزَّرْعِ (١)

إن دمه أشبه ما يكون في غزارته بالنهر العظيم يفيض على جنباته فتتروى منه
الأراضي المزروعة ، وهي صورة حسية جميلة أفاد فيها التشبيه غرض بيان حال المشبه
عن طريق وصف الظرف النفسي الذي يمر به الواقف بالآثار وقد طالعت خيالات
الحبيب المهاجر ، كما أفاد - في الآن ذاته - بيان مقدار حال المشبه عن طريق نعت
مقدار الدمع المنسكب ، فأوضح أنه كالنهر قوة واندفاعا . وفي هذا المعنى ، المبالغ فيه ،
إبانة عن مقدار اهتمامه وشوقه للأنيس الغائب . والتشبيه في هذه البنية مرسل
مفصل لأن وجه المشابهة بين الطرفين مختزل في قوله «فياض» .

ويقول زهير في صورة يصف فيها الظعن تبعد إلى أن تختفي ، فيشرع دمه في
الانهيار : (بسيط)

٨- مازلت أَرْمُقُهُمْ ، حتى إذا هَبَطْتُ
أَيْدِي الرُّكَّابِ بِهِمْ ، مِنْ رَاكِسٍ ، فَلَقَا
٩- دَانِيَةً ، لِشَرُورِي ، أَوْ قَفَا أَدَمَ
تَسْعَى الحُدَاةُ ، عَلَى أَثَارِهِمْ ، حِرْزَا
١٠- كَأَنَّ عَيْنِي فِي غَرَبِي مُقَتَّلَةٌ
مَنْ التَّوَاضِعِ ، تَسْقِي جِنَّةً ، سُحُفَا (٢)

(١) شعره ، ب-٤-٥/٢٢٠ (المورد) . شُؤُونُ الرَّأْسِ : شعابه ومنها منحدر الدمع إلى العينين . / العروض :
النواحي . الفياض : الماء الكثير . الفلج : النهر العظيم وجمعه أفلاج .

(٢) ديوانه ، ٦٥-٦٦ . ب-٨ : الركاب : الإبل التي يُرْحَلُ عليها . رَاكِس : اسم واد ، والفلق : المطمئن من
الأرض بين جبلين . وقوله «أيدي الركاب» لا يخص بها الأيدي دون الأرجل وسائر الأعضاء ، ولعله
يقصد بالأيدي إلى ما تقدم من الإبل . ب-٩ : الدانية : القرية . الشرورى وأدم : موضعان . الحداة :
سائقو الإبل . والحِرْزُ : الجماعات ، وإنما جعل الحداة جماعات ليُخْبِرَ بكثرة القوم وعجلتهم =

فشبه الدمع الغزير الذي تذرفه عيناه بالذلو أخرجتها الناقة من البئر ملأى
فصارت تسيل من جوانبها وتتدفق بجامع الغزارة في كُلِّ ، وهي صورة حسية مدركة
سمعا وبصرا ، وأقاد التشبيه غرض بيان مقدار حال المشبه .

والخطيئة استلهم من زهير هذه الصورة فصنع : (طويل)

١- أَمِنْ رَسْمِ دَارِ مَرِيعٍ وَمَصِيفٍ

لَعَيْنِكَ مِنْ مَاءِ الشُّثُونِ وَكَيْفٍ

٢- رَشَاشٌ كَغَرَّتِي هَاجِرِي كَلَاهُمَا

لَهُ دَاجِنٌ بِالْكَرَّتَيْنِ عَلِيفٌ (١)

فشبه ما يفيض من عينيه من دموع بما يفيض من الذلو المُنخرجة من البئر من
ماء ، وشبّه تكرار حال البكاء ذلك وتجذّده كلما هاج عليه الشوق بتكرار عملية
استقاء الذلو بعد إفراغها . وتخيّر زهير والخطيئة ناقة ذلولا داجنة أليفة للاستقاء له ما
يسوغه : إذ إن هاته تكون أمهر فتمهل حتى تمتلئ الذلو عن آخرها فتجرّ الحبل بروية
وتأنّ لتخرجها وهي تفيض من أطرافها فذلك أنسب لنعت الدمع الفياض ، عكس
الصعبة تضطرب وتنفر في سيرها فتَهْرِيقُ الذلو ولا توصل منه إلا صُبابة فلا تكون
صورة المشابهة متكافئة الطرفين . وسمة تخير الألفاظ الأقدر من غيرها على أداء
المعنى المراد من السمات الأسلوبية التي تميز شعر المدرسة الأوسية ؛ لأنها مدرسة
عرفت بإخضاع شعرها لضروب التنقيح والتعذيب ليخرج على أعلى درجات الفنية
والإبداع .

= في السير ، وذلك أشد عليه وأهيج لحزنه . ب ١٠ : المَقْتَلَة : الناقة الذلول يُستقى عليها ، وخصّها لأنها
ماهرة تُخرج الذلو ملأى فتسيل من نواحيها . النواضح : الإبل يستقى عليها . الجنة : البستان ، وأراد
النخل لأنها أحوج إلى الماء . والسحق : النخل ذهب جريده .

(١) ديوانه ، ١٣٠ . ب ١ : المربع والمصيف : اسم لزمان الربيع والصيف . الشثون : مجاري الدمع من الرأس
إلى العين . / ب ٢ : رشاش : ما تفرق من الدمع . الهاجري : البناء ، وقيل : الحاذق الشقي ، وقيل
نسبة إلى هَجَر ، يعني رجلا . الغرب : الذلو الضخمة من مسكٍ ثور ويجرها بعير . داجن : بعير أليف
قد أُلِف السقي . بالكرتين : يريد إذا أخرج الذلو من البئر وإذا أعادها إليها . عليف : معلوف ، وهو في
ذلك أقدر على العمل .

ويبقى تشبيه الدمع بالغرب شائع معروف عند غير شعراء المدرسة الأوسية^(١).
ولئن اكتفى الخطيئة في هذه الصورة بنقل ما استلهمه من أستاذه زهير؛ فإنه قد
أعمل في صورة أخرى ذهنه فأخضعها للتطوير والتجديد، محاولاً أن يأتي بمشبه به
آخر للدمع، فكان له في المزايدة^(١) بُغَيْتُهُ، فقال: (طويل)

١- أَرْسَمَ دِيَارَ مَنْ هُنَيْدَةٍ تَعْرِفُ

بِأَسْقَفٍ مِنْ عَرَفَانِهِ الْعَيْنُ تَذْرِفُ

٢- سَقَى دَارَ هَنْدٍ مُسْبِلُ الْوَدْقِ مَدَّةً

رُكَّامٍ سَرَى مِنَ اللَّيْلِ مُرْدَفُ

٣- كَأَنَّ دَمَوْعِي سَحَّ وَاهِيَةَ الْكَلَى

سَقَاها فَرَوَاهَا مِنَ الْعَيْنِ مُخْلَفُ

٤- يَشْدُ الْعَرَى مِنْهَا عَلَى ظَهْرِ غُرْبَةٍ

عَسِيرِ الْقِيَادِ مَا تَكَادُ تَصْرِفُ^(٢)

فتراه يشبه دموعه التي تتساقط من عينيه بالمزايدة الخلق الضعيفة المحمولة على
ناقة عسير لا تنقاد، وهو تشبيه حسي مرسل مجمل أفاد غرض بيان الحال والمقدار
في المشبه. وقد تَخَيَّرَ الخطيئة مزايدة خلقة وناقة خبياً لأن الضعف في الأولى أدعى
إلى أن يُكثَر سيلان ماء المزايدة، والعسر في الثانية أوجب إلى أن يُحِيل السير اهتزازاً
واضطراباً وارتجاجاً، وهو ما يجعل سيلان مائها أشد، وبذلك يكون أنسب لتشبيهه
الدموع إبانةً عن مقدار الانسياب. ومن ثمة نجد أن كل مظاهر التصرف اللفظي التي

(١) أنظر في المفضليات مثلاً: متمم بن نويرة: البيت ٤ من المفضلية ٦٨. وبشر بن أبي خازم: البيت ٤

من المفضلية ٩٦. وعلقمة بن عبدة: البيت ٨ من المفضلية ١٢٠.

(٢) المزايدة: وعاء من جلد يُحفظ فيه الماء للارتواء عند العطش. وتسمى أيضاً: القربة.

(٣) ديوانه، ١٢٨-١٢٩. ب. ١: أسقف: اسم بلد. ب. ٢: الودق: المطر. للركام: ما تراكم من الغيوم.

مردف: متتابع. ب. ٣: واهية الكلى: مزايدة راوية، والكلى: رقعة تكون في أصل عروة المزايدة،

وجعلها واهية ليكثر ميلانها فتتاسب كثرة دمعها. من العين: ما عن يمين القليب، سقاها: الهاء

للمدح. مخلف: مستقى استقاء. يريد: كأن دموعي تسيل من كلى مزايدة خلقت محمولة على ناقة

عسير، كلما هزها السير ازداد ميلانها. ب. ٤: الغربة العسير: الناقة التي لا تنقاد. يريد: يشدها

على ظهر ناقة بعيدة المذهب عسير ليست بللول. وتصرف: تغلب.

أجراها الخطيئة في هذه الصورة إنما هي لخدمة المعنى ليقارب المشبّه المشبّه به حتى لا منافرة بينهما ، ولتلطيف الصورة وإحاطتها بسياج جمالي يكشف عن العاطفة الباطنية التي انتابته جراء التذكر والاستحضار لطيف هند الساكنة بالقلب والبعيدة عن البصر .

ولعل إجادة الخطيئة صنع هذه الصورة الجميلة دافع ذي الرمة (١١٧هـ/٧٧هـ) لالتقاطها وافتتاح إحدى أشهر قصائده بها ، إذ قال : (بسيط)

مَا بَالُ عَيْنِكَ مِنْهَا الْمَاءُ يَنْسَكِبُ
كَسَائِهِ مِنْ كُلِّ مَفْرِئَةٍ مَرْبٍ (١)

ويأبى زهير إلا أن يحوز التميز ويحتكر التفرد عن غيره ، فيعمد إلى التوسع في نعت الدمع مستعرضا كفاياته الإبداعية الخلاقة ، ومداركه الخيالية الواسعة ، حين شبهه بشيئين في بيت واحد ، كل مشبه به له صفات ليست في الآخر . يقول : (بسيط)

٨- كَأَنَّ عَيْنِي ، وَقَدْ سَالَ السَّلِيلُ بِهِمْ
وَعَبْرَةٌ مَا هُمْ ، لَوْ أَنَّهُمْ أَمَمُ
٩- غَرَبٌ ، عَلَى بَكْرَةٍ ، أَوْ لَوْلَوْ قَلِقُ
فِي السُّلُوكِ ، خَانَ بِهِ رَبَّاتِهِ النُّظْمُ (٢)

فنعت دمعها بالماء يفيض من الدلو ، وباللؤلؤ خان صواحبه خيط النظام فتناثر وانحدر . والتشبيهان حسيان مرسلان مجملان أفادا هنا بيان حال المشبه بالذات . ولكن انظر إلى المعجم الذي أثر زهير استعماله في هذه الصورة ، ألا تراه ينتقي ألفاظا ذات دلالة معنوية خاصة تفيد بالأساس قيمة الدموع ونفاستها ، فتشبيهه إياها باللؤلؤ كشف عن قيمته الغالية والنفيسة عند صاحبه ، وكونه ذرفه وبغزارة - على

(١) ديوان ذي الرمة . شرح الخطيب التبريزي . ب ١ ص ١٩ . الكلبي : الواحدة كُلية : رقعة تُرفع على أصل عروة المزادة . مفرية : مخروزة . السَّرب : الماء بعينه .

(٢) ديوانه ، ١٠٢-١٠٣ . ب ٨ : السليل : واد بعينه ، وسال السليل بهم : ساروا فيه سيرا سريعا لا انحدروا فيه ، والضمير في «بهم» يعود على الطعائن محمولة على الإبل . وقوله «عبرة» يقصد : هم سبب بكائي وفيض عبرتي . والأَمَم : القصد والقرب . ب ٩ : الغرب : دلو عظيمة ، والبكرة بكرة البئر .

نحو ما يسيل من الغرب من ماء- إقرار منه بأهمية المسبب ، وهو الحبيب المرتحل عن الديار .

ويقع الخطيئة مرة أخرى على هاته الصورة التشبيهية التي استحدثها زهير فينشد : (طويل)

١١- تَذَكَّرْتُ هَذَا فَالْفُؤَادَ عَمِيدُ

وَشَطَّتْ نَوَاهَا فَسَالَمَزَارُ بَعِيدُ

١٢- تَذَكَّرْتُهَا فَارْفَضْتُ دَمْعِي كَأَنَّهُ

نَشِيرُ جُحْمَانٍ بَيْنَهُنَّ فَرِيدُ (١)

وإجمالاً ، إن ما سقناه من صور يمثل أنموذجاً كافياً للبناء الأسلوبى والفنى لمشاهد الظعن كما رسمها شعراء المدرسة الأوسية . وهي صور شكلتها دموعهم الفياضة وكلومهم الدفينة التي أحدثتها فرقة الحبيب وهجرُ الصاحب والقريب . فصور الظعن ، في عمومها ، تجربة شعورية مريرة تؤرّخ للحظات فراق الأحبة بعد وصال وودّ وتقارب ، وهي تجربة ألهمت أحاسيس الشعراء على مر العصور فاستجابوا لها بمقاطع وصفية وبكائية قلما خلت قصائدهم منها ، وهي سمة طبعت الشعر العربى القديم في عمومه ، والأوسيون لا يقلون شأواً عن أقرانهم من الفحول في هذا الباب ، لأن كأس الفراق تجرع مرارته شعراء ذلك الزمان جميعهم ، اعتباراً أن الحياة عندهم كانت قائمة على التنقل الدائم والارتحال الدائب ، ومع تلك الحركة المستمرة كانت القلوب تنفطر والأفئدة تنشط والدموع تفيض وتنهمر . . وكانوا يبثون شكواهم لبيت الشعر ومشفى القصيد متخذين من أساليبه الجمالية وبخاصة أسلوب التشبيه آلية الإبلاغ المثلى ، وسبيل التصوير الأسمى لما يجيش في دواخل القلب ويعتمل في قرارة النفس .

ب/الصفات الخلقية والجمالية للمرأة:

تتبع تشبيهات الأوسيين للمرأة في أشعارهم فوجدتها ضربين :
الأول : نظروا من خلاله إليها نظرة إجمالية ، فشبهوها في كلفتها بالرثم (٢) ،

(١) ديوانه ، ٧٤ . ب ١١ : عميد : مثبت وجع . شطت : بعدت . ب ١٢ : ارفض : انتشر . الجمان : لؤلؤ من فضة . فريد : ذر .

(٢) أوس ، ب ٣ ص ١٣ .

والظباء^(١) ، والغزلان^(٢) ، وكرائم الإبل^(٣) ، والبقر وصغاره^(٤) . وهو ضرب سأعرض عنه صفحا لا لشيء إلا لأن في الضرب الآخر يمكن التقاط الصور التقاطا يُبين عن قدرات الشاعر على التصوير والنعته بما يلائم ويناسب ، أكثر منه في هذا الذي لا تظهر فيه التفاصيل وسمات الجمال والطرافة .

الآخر : استهدفوا من خلاله زينة المرأة استهدافا مفصّلا ، متسلّحين بحواسهم جميعها : فشبّهوا منها ما يُرى ، وما يُشمّ ، وما يُذاق ، وما يُلمس . وهو الضرب الذي سأتولاه بالإيضاح .

ب/١- تشبيه الريق بالمسكرات ذوقا ورائحة:

ومن تلك السوائل :

- الغبوق : وهو شراب العشي .
- والخمر : وهي ما عُتّق من ماء العنب وغيره من المسكرات .
- العسل : وهو ما ينتجه النحل من السوائل الحلوة التي تلدغ بحلاوتها اللسان فينتشي بمذاقها انتشاءه بالمسكرات شمّا وذوقا .
- ثم عصائر الفواكه من رمان وتفاح ومثلهما : وهي من السوائل التي إن عُتقت كان لها فعل المسكرات حين يستعذّبها الذوق وتلتذّذها الحواس .
- إن الحواس تنتشي بهاته السوائل كلها ، وهي سوائل تُذاق ، تُشمّ ، تُبصر ، تُسمع حين يفرغها الغلمان في الكؤوس والقوارير ، ثم تُلمس لتَحسّس برودتها ، فكلما كانت أثناء الشرب أبرد كانت أعذب وألذّ . إنها متعة تقتسم كل حواس الإنسان شهوتها فيتحقق بها لديه السمو الروحي والجسدي .

ولوعي شعراء المدرسة الأوسية بقيمة هذه السوائل التي تفعل في صاحبها فعل الزبيب ، أثروا استلهاهمها لبناء صور فنية بديعة اتصلت بالمرأة اعتبارا لتأثيرها في الرجل تأثير الخمر في ساقيةها (نقصد شاربها) . وعندما مزجوا بين الموصوف

(١) كعب ، ص ٨٩ . والخطيئة ، ب ٣ ص ٩٠ .

(٢) الخطيئة ، ب ٤ ص ٨٢ - ب ٤ ص ١٥٠ .

(٣) كعب ، ص ١٩٨ .

(٤) الخطيئة ، ب ٣ ص ١٦٠ .

والموصوف به تجلّى الإبداع في أرقى مراتبه وتبرّج الفن في أسمى وجوهه ، ثم بدا أسلوب التشبيه ، ثانية ، متربعا على عرش الصورة يتلقى من اللغة مبنائها ومعناها صنوف البيعة وآيات الولاء .

وقد استطاع أوس أن يجمع ثلاثة تشبيهات لريق حبيبته لميس دفعة واحدة ، إذ شبهه بالغبوق والخمر وعصير الرمان والتفاح في آن ، وهو من أبدع ما قيل في وصف الريق والشجر . يقول : (بسيط)

كَأَنَّ رِيْقَتَهَا بَعْدَ الْكَرَى اغْتَبَقَتْ
مِنْ مَاءِ أَصْهَبَ فِي الْحَانُوتِ قَضَّاحِ
أَوْ مِنْ مُعْتَقَةٍ وَرْهَاءَ نَشْوُثِهَا
أَوْ مِنْ أَنْابِيْبِ رُمَانٍ وَتُفَّاحِ (١)

فأدى معنى المشابهة بالأداة «كأن» على الإرسال ، وعطف التشبيهات بها بالحرف «أو» على التخيّر ، جاعلا وجه المشابهة مُجملا غير مفصل . ثم إنه رتب النعوت ترتيبا تزايديا من حيث التدقيق والفعل الاختماري ، جاعلا الغبوق أعلاها ذوقا وتأثيرا ، تليها المعتقة فمستخلصات الفواكه ، وهذا الشكل يوضح :

- ١ - من الغبوق (+++) .
٢ - من معتقة ورهاء (++) .
٣ - من أنابيب رمان وتفاح (+) .
- ← - ريق ليس كأنه ←

وقد اقتبس زهير من أستاذه صدر بيته الأول في نعت الريق ، فصنع : (بسيط)

كَأَنَّ رِيْقَتَهَا ، بَعْدَ الْكَرَى ، اغْتَبَقَتْ
مِنْ طَيِّبِ الرَّاحِ ، لَمَّا يَعْدُ أَنْ عَشَقَا (٢)

واللافت أن أوسا وتلميذه تخيرا وصف ريق الحبيبة لحظة ما بعد الكرى لإفادة

(١) ديوانه ، ب ٤-٥ ص ١٤ . والريقة كالريق : الرضاب وماء الفم . اغتبتقت : شربت الغبوق وهو شراب

العشي . الأدكن : صفة في الخمر المعتقة ، وذلك أن يكون لونها أقرب إلى السواد . والحانوت : دكان

الخمار . والنضاح : الراشح أو الذي يروي الشرب . / ورهاء : حمقاء ، ويعني شديدة قوية تفعل

بالعقل فعل الحمق به . الأنابيب : الطرائق التي في الرمان .

(٢) ديوانه ، ب ٦ ص ٦٤ . قوله : لما يعد أن عشقا ، أي : لم يجاوز ذلك الشراب أن صار عتيقا ، إلى أن

يفسد ويتغير .

معنى المبالغة في طيب الرائحة ؛ ذلك أن خلُوف القم بعد الكرى تتغير ، ونعتها بأنواع السوائل ذوات الروائح الطيبة المستعذبة في تلك الظرفية بالذات أحسن وأجود لوصف الثغر ورضابه ، لما يحمله من دلالات الطهارة والعذوبة واللذة والنقاء .

ولكعب يصف ثغر سعاد : (بسيط)

تَجَلُّو عَوَارِضَ ذِي ظَلَمٍ إِذَا ابْتَسَمَتْ
كَأَنَّهُ مُنْهَلٌ بِالرَّاحِ مَعْلُولٌ^(١)

فَشَبَّهَ رَضَابَهَا بِالْخَمْرِ رَائِحَةٍ وَهَيْئَةٍ ، فِي تَشْبِيهِ حَسِّي مَرْسِلٍ مَجْمَلٍ بَدِيعٍ . وَمِثْلُهُ
قَوْلُ الْخَطِيبَةِ : (طويل)

كَطَعْمِ الشُّمُولِ طَعْمٌ فِيهَا وَفَارَةٌ
مِنَ الْمَسْكِ مِنْهَا فِي الْمَفَارِقِ ذُرَّتُ^(٢)

فَشَبَّهَ الْخَطِيبَةُ هَهْنَا رَضَابَ لَيْلَى (أَوَّلُ الْبَيْتِ : أَشَاقَّتْكَ لَيْلَى) بِالْخَمْرِ تَشْمَلُ النَّاسَ بِرِيحِهَا لِعَتَاقَتِهَا وَقَوَّتِهَا ، كَمَا شَبَّهَ رَائِحَةَ مَفْرَقِهَا بِرَائِحَةِ الْمَسْكِ الَّذِي ذُرُّ عَلَيْهِ فَفَاحٌ . وَالتَّشْبِيهِ -عَلَى نَهْجِ الْأَوْسِيِّينَ- حَسِّي مَرْسِلٍ مَجْمَلٍ أَفَادَ غَرَضَ بَيَانِ مَقْدَارِ قُوَّةِ الطَّعْمِ وَالرَّائِحَةِ فِي فَمِ لَيْلَى .

وَشَبَّيْهِ هَذِهِ الصُّورَةَ مِنْ شَعْرِ الْخَطِيبَةِ قَوْلُهُ : (طويل)

إِذَا ذُقْتَ فَاهَا ذُقْتَ طَعْمَ مُدَامَةٍ
بِنُطْفَةِ جُؤُنٍ سَالَ مِنْهُ الْأَبَاطِحُ^(٣)

فَنَعَتَ الرِّيقَ بِالْخَمْرِ عُنُقَتْ فِي الدَّنِّ زَمْنَا فَصَارَتْ رَائِحَتُهَا أَقْوَى وَأَضْحَى تَأْثِيرُهَا أَشَدَّ ، وَقَدْ خُلِطَتْ قَبْلَ الشَّرْبِ بِمَاءِ الْمَطَرِ الصَّافِي الْعَلِيلِ لِيَخْفَ فَعْلُهَا . وَالصُّورَةُ حَسِيَّةٌ قَامَتْ عَلَى التَّشْبِيهِ الْمَرْسِلِ الْمَجْمَلِ .
وَمِثْلُهَا أَيْضًا قَوْلُهُ : (طويل)

(١) ديوانه ، ٧ . العوارض : الأسنان ، وهي ما بين الثَّنيَّة والضَّرَص . وَالظَّلَم : ماء الأسنان أو الرِّيق .

وَمِنْهُلٌ : قَدْ أَنْهَلَ بِالْخَمْرِ ، وَالنَّهْلُ أَوَّلُ شَرْبَةٍ . وَالْمَعْلُولُ : قَدْ سَقِيَ مَرَّتَيْنِ ، وَالْعَلَلُ : الشَّرْبُ الثَّانِي .

(٢) ديوانه ، ب ٢ ص ٥٢ . الشُّمُولُ : الْخَمْرَةُ شَمَلَتْ الْقَوْمَ بِرِيحِهَا . فَأَرَةُ الْمَسْكِ : دَابَّةٌ صَغِيرَةٌ أَشَبَّهَ بِالْخَشْفِ يُؤْخَذُ مِنْهَا الْمَسْكُ ، أَوْ هِيَ وَجَاءَ الْمَسْكُ .

(٣) ديوانه ، ب ٤ ص ٦١ . الْمُدَامَةُ وَالْمُدَامُ : الْخَمْرَةُ أُدْمِيتْ فِي الدَّنِّ . وَالْجُؤُنُ : سَحَابٌ إِلَى سَوَادٍ . الْأَبَاطِحُ : بَطُونٌ الْأَوْدِيَةِ فِيهَا رَمْلٌ .

وَتَبَسُّمٌ عَنْ عَذَبٍ مَجْجَاجٍ كَأَنَّهُ
نُطَافَةٌ مُزْنٌ صُفِّقَتْ بِشَمُولٍ (١)

إلا أنه توسّع في التشبيه فجعل مشبّهين بهما اثنين لمشبّه به واحد ؛ إذ شبه
الريق بالمججاج ، وهو ما يقلّس من العسل ، ثم توسّع فشبّهه ثانية بالشمول مزجت
بالعذب من ماء المطر . الأول بليغ والثاني مرسل مجمل ، وكلاهما حسي أفاد بيان
مقدار حال المشبه طعما ورائحة . وهي صورة خرّجها على أجود هيئات الجمال لأنه
أحاط بالوصوف من كل جهاته فقرّبه إلى الأذهان حتى لا مخالطة .

ب/٢- تشبيه أعضاء الجسد

ما إن تنتقل إلى الصورة العضوية التي عبر فيها الأوسيون عن مفاتن المرأة ، حتى
تطالعنا صورة تلحّ علينا بذاتها ، ابتدعها زهير وتلقّفها أهل العلم بالشعر وتذوّقه منه
بالثناء والحمد والاستحسان ، وهي قوله : (واقر)

- ١٠- تَنَازَعَهَا الْمَهَا شَبَهًا ، وَدُرُّ النَّـ
حُشُور ، وَشَاكَهَتْ فِيهَا الظُّبَاءُ
١١- فَأَمَّا مَا فُوقَ الْعِقْدِ ، مِنْهَا ،
فَمِنْ أَدْمَاءَ ، مَرَّتَعُهَا الْخَلَاءُ
١٢- وَأَمَّا الْمُقْلَتَانِ فَمِنْ مَهَاةِ
وَلِلدَّرِّ الْمَلَا حَةً ، وَالصُّفَاءُ (٢)

(١) ديوانه ، ب٤ ص ١٤١ . العذب : ثغرها ، أي عن عذب الريق . وقوله : بمججاج ، شبهه بمججاج النحل وهو
ما يقلّس من العسل . نطافة مزن : ماء مطر . صُفِّقَتْ : مزجت . الشمول : الخمر .

(٢) ديوانه ، ١٢٥-١٢٦ . ب١٠ : المَهَا : جمع مهاة ، وهي بقر الوحش . وشاكهت : شابهت وشاكلت .
ومعنى «تنازعها المَهَا شَبَهًا» أي : فيها من المَهَا شبه وهو حسن العينين ، وفيها من الدر شبه وهو
الصفاء والملاحة ، وخصّ درّ النحور لأنه أملح ما يكون إذا تُقُلِّد . وفيها من الظباء شبه وهو طول
العنق . / ب١١ : ما فُوقَ الْعِقْدِ : العنق ، لأن موضع العِقْد : النحر ، وصَغَر «فوق» للتقريب
والتحبيب : ما بين العنق والعقد متقارب ، وهو موضع مُشْتَهَى . والأدْمَاءُ : الظبية البيضاء . والخلاء :
الموضع الخالي ، وخصّه لأن الظبية إن كانت فيه جَزِعَتْ فمدّت عنقها تتشوف ، وذلك أحسن لها . /
ب١٢ : المقلتان : العينان ، شبههما بعيني المهاة في شدة ابيضاض يياضهما واسوداد سوادهما ،
وذلك : الحور . والدر : اللؤلؤ العظيم .

فشبهه في المرأة ثلاثا بثلاث دفعة واحدة :

- شَبَّهَ لَوَاحِظَهَا بَعْيُونَ بِقَرِّ الْوَحْشِ اتساعاً وَحَوْرًا .

- وَدُرٌّ نَحَرَهَا بِالصَّافِي الْمَلِيحِ .

- وَعَنْقَهَا بِعَنْقِ الظُّبْيَةِ طَوْلًا وَتَجَرُّدًا .

فَجَمَعَ أَوَّلًا ثُمَّ فَصَّلَ ثَانِيًا . وهذه الأبيات من النماذج المستحسنة في حسن التقسيم . والتشبيه فيها حسي ، وأداه في البيت الأول باعتماد الأفعال الدالة على المشابهة من قبيل : تَنَازَعَ وشَاكَهَتْ ، وباعتماد المصدر : شَبَّهَهَا . وأفاد في هذه الصورة تزيين المشبه وبيان حاله بالوصف .

وله في تشبيه العنق بعنق الظبي أيضا : (بسيط)

٤- قَامَتْ ، تَرَاءَى بِذِي ضَالٍ ، لَتَحْزُنُنِي

وَلَا مَحَالَةَ أَنْ يَشْتَأَقَ مِنْ عَشِيقَا

٥- بِجَيْدٍ مُغْزَلَةٍ ، أَدْمَاءَ ، خَاذِلَةٍ

مِنَ الظُّبَاءِ ، تُرَاعِي شَادِنًا ، خَرِقًا (١)

فجاء هنا بتشبيهه بليغ حسي يفيد تزيين المشبه وبيان حاله بالنعته والوصف . وعمد زهير - كما ترى في هذا الشاهد والذي قبله - إلى تخصيص الظباء «في حال خاصة» دون غيرها من البدائل المتاحة من قطيع الظباء : ففي الشاهد السابق جعلها مختلية لتكون أشد احتياطا وفزعا فلا تكف عن مدّ عنقها وإطالته احتراسا ، وفي هذا الشاهد جعلها حديثة الولادة ، منقطعة عن مجموعتها تسير وفق قدرة صغيرها ، وهي في هذه الحال مفرودة للضواري ، عرضة للافتراس لضعف عاطفتها ، ما يجعلها لا تتوقف عن الارتقاء بعنقها تتحسس مكان من الخطر . والظبية أحسن ما تكون على هذين الحالين وأنسب من أي وضع آخر لأن يصف الشاعر عنق المرأة بها .

وقد عمد شعراء مدرسة زهير إلى أفراد ما جمعه هو في تركيب واحد ، في

(١) ديوانه ، ٦٤ . ب ٤ : قَامَتْ تَرَاءَى : جعلت تبذل لك ، أي تتظاهر لتهيج شوقك وتؤكد حزنك .

الضال : السُّلْرُ البري . / ب ٥ : بِجَيْدٍ مُغْزَلَةٍ : أي قَامَتْ تَرَاءَى بعنق ظبية ذات غزال ، وهي بذلك أشد انتصاها لعنقها حذرا عليه . والخاذلة : التي خذلت القطيع وأقامت على ولدها . والشادن : صغيرها قوي واشتد على المشي . والخرق : اللاصق بالأرض من صغره لا يدري أين يأخذ .

أبيات متناثرة ، من ذلك قول كعب يصف أعين المرأة في بيت ، وساقاها في ثانٍ ،
وعوارضها في ثالث : (طويل)

وَتَرْنُو بِعَيْنِي نَعْجَةً أُمُّ فَرْقَدٍ
تَظَلُّ بَوَادِي رَوْضَةٍ وَخَمَائِلِ
وَتَخْطُو عَلَى بَرْدَيْتَيْنِ غَذَاهُمَا
أَهَاضِيبُ رَجَافِ الْعَشِيَّاتِ هَاطِلُ
وَتَفْتَرُّ عَنْ غُرِّ الثَّنَايَا كَأَنَّهَا
أَقَاحُ تَرَوَى مِنْ عُروِقِ غَلَاغِلِ (١)

فشبه عيني المرأة بعيني البقرة ذات ولد اعتزلت به مكانا قصيا كثير الماء كثيف
النبت ، وهو أصلح ما يكون مسكنا للواحم من ضواري الفلاة . واختيار بقرة ذات
ولد ، معزولة عن حماية القطيع ، في مكان ترتاده المقترسات ، أنسب لنعت أعين المرأة
بالاتساع والصفاء والنظر الدائم مع سكون الطرف ، وذلك أجود في هذا الضرب من
النعوت ؛ لأن البقرة على تلك الحال لا تنظر إلا على تلك الهيئة حرصا واحتراسا .
ولذلك يمكن أن لحزم بأن الأوسيين ينظرون في المعجم اللغوي للبنية التصويرية
التي يرجون من ورائها نعت موصوفاتهم بعين التصرف والتخير من بين بدائل أسلوبية
متاحة ، بحثا عن الدوال ذات المللوات الأنسب والأحسن لأداء المعنى المراد ، في
أجمل صورة وأبهى أسلوب . .

وشبه كعب ساقى المرأة بالبردية صفاء واستواء وبياضاً ، وعوارضها ، حين
تكشف عنهما باسمه ، بالأقحوان صفاء وبياضاً . والتشبيهات في هاته الصورة - على
الرائج - حسية أفادت التزيين وبيان حال المشبه ، وقد جاءت في البنيتين الأولى
والثانية بليغة ، وفي الثالثة مرسلة مجملة . فالأوسيون يبتون صورهم على البنى

(١) ديوانه ، ٩٠ . ترنو : تدب النظر . النعجة : البقرة الوحشية ، والفرقد : ولدها . بوادي روضة : أي بوادي
ذي روضة ، فحلف ضرورة . والروضة : البقعة يجتمع فيها الماء تنبت البقل . والخمائل : ما كان فيه
نبت متشابك كثيف . / الأهاضيب : جمع أهضوبة ، وهي الدفعة من المطر . ورجاف العشيات : له
صوت بالرعد ويأتي عشية . والهاتل : المطر لئِنْ الوقع . / تفتَرُّ : تبسم . غُرَّ : يبيض . الثنايا :
العوارض . وقوله : أقاح تَرَوَى من عروِقِ غَلَاغِلِ : معناه عوارض كالأقاحي تغلغل عروقها في الثرى
الندي فأشرق لونها وصفا .

التشبيهية التي يقتضيها السياق وتستحملها مسافة اللغة وحدود الكلام ، فيُناوون بذلك بين المرسل من التشبيه والبليغ ، وكلاهما فيه من الحسن والجمال درجات ، غير أنهم لم يستعملوا البتة أيا من التشبيهات المفصلة لما فيها من التصريح والتفصيل ، فالشعر لمحة وترميز ، ولتلقينه مسافة يدعها له الشاعر ليؤوّل الرموز ويفك الإشارات ، وفي ذلك يكمن جمال التلقي ، ثم لذلك يقع التشبيه المفصل في أدنى مراتب أقسامه .

وللخطيئة ينعت المرأة ومحياها ورائحتها ولواحظها قوله : (طويل)

١- إلى طفلة الأطراف زَيْنَ جيدَها

مع الحلي والطيب المجاسدُ والخُمُرُ

٢- من البيض كالغزلان والغُرُّ كالدمى

حسانَ عليهن المعاطف والأزُرُ

٣- ترى الزعفرانَ الورْدَ فيهن شاملا

وإن شئتَ مسكا خالصا لونه ذفيرُ

٤- عليلاً على لَباتٍ بيض كأنها

بنات المَلأ منها المَقاليتُ والنَزْرُ (١)

يرسم الخطيئة صورة جميلة يبين فيها عن مفاتن المرأة وينعتها نعتا تكالبت حواسه في تشكيكه ومنها الشم - بخاصة - والبصر . وجاء في البيت الرابع بتشبيهين اثنين سلط بهما الضوء على موصوفته هيئة ولونا ، فشبهها بالغزلان جيداً بدلالة البيت الذي سبقه ، فكأنه يقول : * زَيْنَ جيدَها مع الحلي والطيب ، المجاسدُ والخُمُرُ والطولُ ، كالغزلان * . وشبَّهها بالدمى بجامع الحسن وبياض البشرة في كُلِّ . قبل

(١) ديوانه ، ٨٢ . ب ٣ : الطفلة : رخصة الأطراف . المجاسد : جمع مُجسد : وهو الثوب الذي قد أُشبع من

الزعفران . والخُمُرُ : جمع خِمَار . / ب ٤ : الغر : جمع غَرَاء ، وهي البيضاء واسعة الجبهة . والدمى :

الصور ، واحدها دمية . المعاطف : الأردية ، واحدها معطف . / ب ٥ : شاملا : شملهم بريحه . الذفير :

ذكي الريح طيبها ، ولا معنى هنا لقوله : لونه ، ولعله يريد : ريحه . / ب ٦ : عليلاً : أي علَّتْ به مرة

بعد أخرى ، أي طليت به ، مأخوذ من العَلَل وهو الشرب الأول . بنات المَلأ : البقر الوحشي ، والملا :

المتسع من الأرض . المَقاليت : الأمهات لا يعيش لها ولد ، والنَزْر : قليلات الحمل ، وهو أحسن لها إذ

تسمن .

أن يشبه لبّات العقد في جيدها منتظمة لامعة بالبقر الوحشي ، وتخيّر الخطيئة منها ما لا يعيش ولدها وما يقل حملها لأنها تكون في ذلك الوضع أسمن من أن تكون مرضعا أو حاملا ، وكلما كانت أسمن كانت ألمع وأنصح ، وهي هيئة أنسب لنعت لبّات العقد باللمعان والصفاء على نحو ما فعل زهير من قبل . وبذلك تأتي التشبيهات التي ألف منها الخطيئة هذه الصورة الجميلة للمرأة حسية مرسلّة بالكاف وكأن ، أفادت تزيين المشبه وبيان حاله الذي انكشف وتجلّى بعد أن كان باهتا قبل الوصف .

ولكعب ينعت قدّ المرأة : (طويل)

وإذ هي كغصن البان خفاقة الحشا

يروغك منها حُسنٌ دلٌّ وطيبُها (١)

شبه قدها في استوائه ونعومته ولينه بغصن البان تشبيها حسيا مرسلا مجملا ، منح المشبه إضافة جمالية تزيينية .

وللخطيئة في وصف الهيئة ذاتها : (طويل)

خميصة ما تحت النطاق كأنها

عسيبٌ نما في ناضرٍ لم يُخضد (٢)

شبه لين قدها واستواءه بعسيب النخل الطري نما في موضع مرتوٍ ولم يلحقه تصرف من طبيعة أو إنسان أو عاشب فسمق واتسق ولان . والتشبيه في هذه البنية شبيه الذي قبله في بيت كعب .

وقدّ المرأة على رشاقته واستوائه لا يظهر لينه واهتزاز أطرافه إلا أثناء المشية ، وأثناءها تعمد المرأة إلى التحرك وفق خطو تصطنعه وتألفه ، تمنح به هيئة جسمها قدرا من الوجاهة والشأن . وقد أجاد الخطيئة وصفه حين قال : (طويل)

حصانٌ لها في البيت زيٌّ وبهجةٌ

ومشيٌّ كما تمشي القطاة كثيفٌ (٣)

(١) ديوانه ، ٢٠٩ .

(٢) ديوانه ، ب٧ص٦٤ . النطاق : الحزام الذي تشد به المرأة وسطها . نما في ناضر : ارتفع في نبت ناعم .

لم يُخضد : لم يلحقه كسر أو ثني .

(٣) ديوانه ، ب١٢ص١٣١ .

الحصان : العفيفة . وقوله : كما تمشي القطة كشيء ، يريد : هي قليلة المشي
مُقاربة الخطو ، ليست كمن اعتادت السير والمشي ، فهذه لديها من يكفيها حاجتها
فلا تقوم إليها فقلّ مشيها وتقارب خطوها . فشبه مشيها بمشي القطة ، ووجه الشبه
مذكور وهو : الكثافة التي تنتج عن الخطو المتقارب . فالتشبيه حسي مرسل مفصل ،
أفاد تزيين المشبه وبيان حاله .

ولئن توقّ الأوسيون في نعت المرأة فأصابوا التشبيه وناسبوا بين طرفيه ، وذلك في
السواد الأعظم من صورهم ؛ فإنه قد شدّ ونذر خطوهم في النعت والتشبيه . ومن ذلك
هاته الصورة التي يظهر أن الخطيئة لم تسعه قريحته في وصفها إذ قال : (طويل)

إذا ارتفعت فوق الفراش حسبتها

تخاف انبتات الخصر ما لم تُشدّ

وتضحى غضيض الطرف دوني كأنما

تضمن عينيها قذى غير مُفسد^(١)

فهو وإن شبهها بولد الظبي ، فإن المعاني التي استساقها من معجم الغزل
لتشكيل الصورة التشبيهية المناسبة للموضوع لم تكن مناسبة ، لاحظ لفظة :
«الانبتات» هاته وما تحمله من معاني الانشطار والانكسار والانفلات ، وعبرة :
«تضمن عينيها قذى» التي حاول جاهدا إخفاءها بعبارة : «غير مفسد» ، فتجد أنه ما
زاد على أن تطير عليها بالكسر والرمد!!

ولا نريد أن نختم كلامنا في هذا الباب عن هؤلاء الشعراء الفحول بهذه الصورة
الممجوجة ، وهي استثناء لا قاعدة . فهم - على ما تبينناه من صورهم الحسية الجميلة
التي ولدوها من مخاض عسير تعانق فيها المعجم الملائم ، بالنظم التركيبي البديع ،
بالتشبيه المقارب بين طرفيه - صنّاعٌ حذقون في صنعتهم ، يضعون الكلم مواضعه ،
والمعاني مواقعها ، والصور والأخيلة مراتبها ومنازلها التي تستقر فيها وتركن بين
أحضانها ، حتى إذا أنت حاولت أن تجري فيها ما يمكن من ضروب الاستبدال لن
تجد إلى ذلك سبيلا ، فتعلم أن ليس لكل ذي موضع من شعرهم أجود من موضعه
ذاك الذي ارتضوه له ، واتفقوا على أن الحسن ليس له إلا فيه .

(١) ديوانه ، ب ٣-٤ ص ٦٣ . ارتفعت : اتكأت على مرفقها . انبتات الخصر : انشطاره عن جسدها لدقته

وعظم عجيزتها . / غضيض الطرف : فاترته حياة . القذى : الرمض يكون في العين .

٢- تشبيه المرأة المذمومة:

ذكرت في مقدمة هذا الموضوع المتعلق بصورة المرأة عند شعراء المدرسة الأوسية ، أن هذه المرأة قد تموضعت في مكانة هي فيها على المسافة ذاتها بين موقف القبول والرضا ، وموقف النفور والجفا . وذكرت -على عجل - بعض أسباب هذا النفور والذم الذي لقينته من هؤلاء الرجال ؛ غير أنني أجدني قد أعرضت عن أحد أهم الأسباب هنالك لأفصل القول فيه ههنا ، وهو الشيب .

الشيب علامة فاصلة بين التصابي والنضج ، بين الاندفاع والتأني ، أو بين التجريب والخبرة . إنه علامة للرزانة والتعقل والحكمة والوقار . ولكنه - في مقابل ذلك - صار داعياً من دواعي عزوف المرأة عن الرجل ؛ لأنها تنظر إليه نظرة إعلام بانعطاف حياة الرجل من حال الشباب والقوة والحسوية ، إلى حال الشيخوخة والضعف والكُمون . فكان ذلك الانقلاب النسوي على الرجل داعياً من دواعي انقلابه العاطفي خيالها ، فكان الذم وكان التنكر سبيلته إلى ذلك .

أنظر إلى بشامة بن الغدير يصور هذا التحول الذي تلاحظه المرأة على الرجل إذ يشرع الشباب في المزايلة تاركاً مكانه لعمر جديد لا ترتضيه النساء : (كامل)

١- قالت أُمَامَةُ يَوْمَ بُرْقَةٍ ضَا حَكَ

يَا ابْنَ الْغَدِيرِ لَقَدْ جَعَلْتَ تَغْيِيرُ

٢- أَصْبَحْتَ بَعْدَ زَمَانِكَ الْمَاضِي الَّذِي

ذَهَبَتْ شَبَابُهُ وَغَصَنُكَ أَخْضَرُ

٣- شَيْخًا دَعَامْتُكَ الْعَصَا ، وَمَشِيْعًا

لَا تَبْتَغِي خُبْرًا وَلَا تَسْتَخْبِرُ (١)

وانظر إلى هذا التنكر النسوي الذي لقيه زهير إذ غزا رأسه الشيب . فيقول :

(طويل)

١- صَحَا الْقَلْبُ عَنْ مَلَمَى ، وَأَقْصَرَ بَاطِلُهُ

وَعُرِّيَ أَفْرَاسُ الصُّبْبَا ، وَرَوَّاحِلُهُ

٢- وَأَقْصَرْتُ ، عَمَّا تَعْلَمِينَ ، وَمُتَدِّدْتُ

عَلَيَّ ، سِوَى قَصْدِ السَّبِيلِ ، مَعَادِلُهُ

(١) شعره ، ٢١٩ ، (المورد) .

- ٣- وَقَالَ الْعَذَارَى : إِنَّمَا أَنْتَ عَمَّنَا
وَكَانَ الشُّبَّابُ كَالْخَلِيطِ ، نُزَايِلُهُ
٤- فَأَصْبَحْتُ مَا يَعْرِفُنَ إِلَّا خَلِيقَتِي
وَالْأَسْوَادَ الرَّأْسِ ، وَالشَّيْبَ شَامِلُهُ (١)

فترى أنه شبّه الشباب بالصاحب المخالط الذي فارق وهجر بعد طول صحبة وامتداد عشرة ، ليحل الشيب محله ويأخذ موضعه ، إيدانا بمرحلة جديدة يصاحبها التنكر من العذارى اللواتي صرنَ يرينه عما وقورا شاخ عن طلب اللهو ومغامرات الشباب . والتشبيه هنا حسي مرسل مفصل : إذ شبّه الشباب بالصاحب المخالط الذي أعلن الفراق بغتة ، وجعل المزايلة الحاصلة في الطرفين وجهها يتشابهان فيه .

وأنعم النظر في كعب تعذله زوجه وتجزع إذ أصاب رأسه من الشيب قدر ، دون أن تلتفت إلى نفسها وقد بدأ يصيبها ما يصيب زوجها من مشيب ، فكأنها لا تلتفت إلا إلى عيوب غيرها . وهذه المفارقة يصورها كعب في قوله : (طويل)

أَلَا بَكَرْتُ عِيسِي تَلُومُ وَتَعُذُّ
وغيرُ الذي قالتُ أعفُ وأجملُ
ولما رأتُ رأسي تبسُّدَلْ لُونُهُ
بياضاً عن اللونِ الذي كان أولُ
أرئتُ من الشَّيبِ العجيبِ الذي رأتُ
وهل أنتِ مني وثبَّ غيركِ أمثلُ

(١) ديوانه ، ٤٥-٤٦ . ب ١ : أقصر : كف . الرواحل : الإبل ، واحدها راحلة . وعري أفراس الصبا : هذا مثل ضربه (استعارة) ، أي : ترك الصبا وركوب الباطل واللهو . / ب ٢ : سكتت عليّ معادل ، يريد : كان يعدل عن طريق الصواب إلى طريق الصبا واللهو = فكفَّ وعدل عن ذلك إلى الحق .
والقصد : الاستقامة . / ب ٣ : قوله : إنما أنت عمنا : يصف أنه كبير ، أي : صارت العذارى تتادينه عما بعد أن كنَّ يدعونه أخاً ، ومثل هذا قول الأخطل (ديوانه ، ٤٣) : (كامل)

وَإِذَا دَعَوْنِكَ عَمَّهْنِ فَإِنَّهُ نَسَبٌ ، يَزِيدُكَ عِنْدَهُنَّ خَيْالاً

والخليط : الصاحب المخالط ، جعل الشباب حين ولّى بمنزلة الصاحب المفاقر . والمزايلة : المفارقة . / ب ٤ : قوله : فأصبحن ما يعرفن إلا خليقتي ، أي : إلا خلقي ، وإلا رأسه الشائب .

كَلَانَا عَلَّشُهُ كَبِيرَةٌ فَكَأَنَّمَا
رَمَتْهُ سِهَامٌ فِي الْمَفَارِقِ نُصِّلُ (١)

فترى في البيت الأخير أنه يشبه الشيب يعلو الرأس بنصل سهم ينغرز في مفرق الشعر ، فيظهر لامعا مشرقا إشراق الشيب في سواد الشعر . والتشبيه حسي مرسل مجمل ، وقد أفاد في هذا الشاهد ، وفي الشاهدين السابقين ، بيان حال المشبه وبيان مقداره ، وقد يكون أفاد التقبيح إن اتفق أن الشيب عيب وإن ، على الأقل ، في نظر النساء .

ولكعب شبيه هذا المعنى في قوله : (طويل)
فَأَصْبَحْتُ قَدْ أَنْكَرْتُ مِنْهَا شِمَائِلًا
فَمَا شِئْتُ مِنْ بُخْلٍ وَمِنْ مَنَعٍ نَائِلٍ
وَمَا ذَاكَ عَنْ شَيْءٍ أَكُونُ اجْتَرَمْتُهُ
سِوَى أَنْ شَيْبًا فِي الْمَفَارِقِ شَامِلِي
فَإِنْ تَصَرَّمِينِي وَتَبَّ غَيْرِكَ تُصَرَّمِي
وَأَوْذَنْتِ إِذَا نَ الْخَلِيطِ الْمَزَائِلِ (٢)

فمع الشيب ومع غيره من الأسباب المذكورة سلفا ، اجتمعت الدواعي التي من شأنها أن تدفع بالشاعر الأوسي إلى مقابلة اللوم باللوم ، والعتاب بمثله ، والذم بقرينه . . . فكان أن حفل شعرهم بصورة أخرى للمرأة ظهرت فيها مذمومة مَلُومَة ، فباتت صورتها في ذلك الشعر تقيض تلك التي حظيت بها في مواقف الحمد والرضا . وكان التشبيه ، في هذه النماذج أيضا ، سيد الموقف في الكشف عن مواطن الذم والقذع ، وفي إخراج الصورة إخراجا مَحْوُطًا بأسرار الكمال والجمال . ولعل أول موقف عبّر به الأوسيون عن مشاعر الرفض والعزوف عن النساء

(١) ديوانه ، ٤١-٤٢ . العرس : صاحبة الزوج . / أرنت : صوتت وأظهرت من ذلك جزعا . ويب : ويح ، قال الخليل (وقيل للأصمعي) : قالت العرب : «ويل» بمعنى الذم والسب ، ثم استقبحتها فقالت : «ويح» ، ثم كثرت «ويح» فجعلت مكانها «ويس» ، ثم كثرت «ويس» فجعلت مكانها «ويب» ثم أمسكت . [ينظر المصدر السابق] . يريد كعب : قد أصابك ما أصابني من الكبر والشيب فلست بأمثل مني في ذلك .

(٢) ديوانه ، ٩٢ . الشمائل : الخلائق . الخليط : كل من شاركته من جوار وغيره ، والمزائل : المفارق .

وذكرهن ، إيثارهم استعمال عبارات دالة على معنى ترك الشيء والإعراض عنه .
ومن ثمة ألفيناهم يتحدثون عن النساء في شعرهم ، وفجأة - وبدون سابق إنذار -
ينتقلون إلى موضوع آخر ، وليس بينهم وبين الذي كانوا يخوضون فيه غير عبارة
واحدة من قبيل : دَعْ ذَا ، عَدَّ عما ترى ، دَعَهَا وعدَّ الهمَّ عنك ، فَسَلَّ طَلابَهَا وتَعَزَّ
عنها . . . (١) ، تعبيرا منهم عن تدبب علاقتهم بها وضعف تفاعلهم معها .

أ- التشبيهات الدالة على الخيانة ونكث العهد

استنكر الأوسيون في النساء صفة نكث العهد وإخلاف الوعد ، فاتفق أن صبوا
جام غضبهم شعراً على كل اللواتي اتصفن بهذه الصفة الذميمة . ويعتبر كعب بن
زهير من المكثرين في ذم النساء ناكثات العهد ، وفي ذلك يقول : (بسيط)

فما تدوم على حال تكون بها
كما تَلَوْنُ في أثوابها الغُولُ
وما تَمَسُّكُ بالوصل الذي زَعَمْتَ
إلا كما تُمَسُّكُ الماءَ الغرابيلُ
كانت مواعيدُ عرقوبٍ لها مثلاً
وما مواعيدُها إلا الأباطيلُ (٢)

لقد جاء كعب في هذه الصورة بثلاثة تشبيهات ، احتوى كل بيت واحداً : فشبه
تبدل أحوال خليلته بالغول يتلون في أمور شتى ، وشبه تمسكها بالوصل بتمسك الماء

(١) أنظر على سبيل المثال : أوس ، ب ١٠ ص ١٤ - زهير : ب ٤ ص ١١٥ - كعب ، ٢٠٢ و ٢٠٩ .

(٢) ديوانه ، ٨ . والغول : السعلاة ، وللعرب أمور تزعمها ، منها أنها تغتالهم ، وأنها تتراءى لهم في
القلوات ، وتتلون لهم بألوان شتى وتضلهم عن الطريق . وعرقوب : هو عرقوب بن نصر ، رجل من
العمالقة نزل بالمدينة قبل أن ينزل بها اليهود بعد عيسى بن مريم عليه السلام ، وكان صاحب نخل .
وانه وعدَّ صديقاً له ثَمَرَ نخلةٍ من نخله ، فلما حملت وصار بَلْحاً أراد الرجل أن يصمره ، فقال
عرقوب : دعه حتى يُشَقَّقَ (أي يحمر ويصفّر) ، فلما شَقَّحت أراد الرجل أن يصمرها ، فقال له
عرقوب : دعها حتى تصير رطباً ، فلما صارت رطباً قال : دعه حتى يصير تمراً ، فلما صار تمراً انطلق
إليه عرقوب فجدَّه ليلاً . فجاء الرجل بعد أيام فلم ير إلا عوداً قائماً . فذهب موعود عرقوب مثلاً
للإخلاف .

بعيون الغرابيل - وهي لا تمسك منه شيئاً - ، وشبه نكثها وإخلافها بإخلاف عرقوب بما وعد . والتشبيه في البيت الأول وهمي ، حسي في الآخرين . وهو من حيث الأداة مؤكد في البيت الأخير ، مرسل في السابقين . وتقبيح المشبه هو الغرض المفاد من كل البنى التشبيهية .

واستلهم كعب من قصة عرقوب فكرة الإخلال بالوعد ، والأوسيون يتخذون من الأعلام التي يُضرب بها المثل في أمور بعينها مشبّهات بها على حسب الأغراض ومقتضيات المقام ، وذلك لإيجاز المعاني واختصار طول الكلام اعتباراً لشهرة تلك الأعلام وذيوخ خبرها بين الناس قدحاً أو فخراً .

من ذلك قول أوس بن حجر يصف الطعائن ترمحل فتخون ببعادها عهد الوصال ، مستلهما من العَلَم «لَبْد» شهرته في الخيانة : (كامل)

٧- وَكَأَنَّ ظُعْنَ الْحَيِّ مُدْبِرَةً

نَخْلُ بِزَارَةِ حَمْلُهُ الشُّعْنُ

٨- خَانَتْكَ مِنْهُ مَا عَلِمْتَ كَمَا

خَانَ الْإِخَاءَ خَلِيلُهُ لَبْدُ (١)

ولأوس أيضاً في حبيبته ليس وقد ألحت في اللجاج والتعدي والكذب قوله :
(بسيط)

وَدَّعْ لَيْسَ وَدَاعِ الصَّارِمِ اللَّاحِي

إِذْ فَتَّكَتْ فِي فُسَادٍ بَعْدَ إِصْلَاحٍ (٢)

فشبه وداعه لميسا بوداع المفارق اللائم ، وهو وداع لا رجعة بعده ولا ندم ،

(١) ديوانه ، ٢٢ . ب ٧ : سبق شرحه . ب ٨ : لبْد : تزعم العرب أن لقمان هو الذي بعثته عاد في وفدها إلى الحرم ليستقي لها . فلما أهلكوا خير لقمان بين بقاء سبع بعرات سمر من أظب عفر في جبل وعمر لا يمسه القطر ، أو بقاء سبعة أنسر كلما هلك أنسر خلف أنسر . فاخترت النسور ، وآخر نسوره يسمى لبدا (المصدر السابق) . وقالوا : عُمِرَ لقمان عُمُرَ سبعة أنسر كلما مات واحد خلفه آخر ، وكان كل واحد منها يعيش ثمانين سنة . (الهامش ٥ من الحيوان للجاحظ ، ٣/٤٢٣-٤٢٤) .

- ولاحظ التشبيه ببعض الأعلام الذين يضرب بهم المثل في أشياء بعينها في شعر أوس ، مثلاً :
ب ٤ ص ٣٣ . ب ٢٥ ص ٩٨ .

(٢) ديوانه ، ب ١ ص ١٣ . اللاحي : اللائم . وفنكت : لجّت وألحت على التعدي والكذب .

والتشبيه مؤكد لطبي الأداة ، مُجمل ، عقلي لأنه يلامس الوجدان والعاطفة ، إذ للفراق والهجر لوعة تشتعل في الباطن ويحترق بحرّها الوجدان ، وتكتوي بنارها العاطفة . ويفيد التشبيه ههنا غرض بيان مقدار تقبيح المشبه .

ب- التشبيهات الدالة على إفشاء السروسلطة اللسان

استنكر شعراء المدرسة الأوسية في المرأة اتصافها بسلطة اللسان وبالمشي به بين الناس ينقل الأخبار ويفشي الأسرار ، فجاء شعرهم في ذلك يُقَبِّح ذلك السلوك وينقله .

ويعتبر الخطيئة صاحب الريادة في هذا الباب ، وله فيه شعر أنتقي منه صورتين اثنتين استهدف بهما أمه ، وربما لبغضه إياها - لماضي مرير يجعلها المستولة عنه - نراه جنح لتوظيف التشبيه بكثافة فشبه شيئين بشيئين في البيت الواحد ، حتى يُشهر بالمشبه ويفضحه ويُقَبِّح خصاله الذميمة تلك ، وحتى يسبغ على الصورة التي يروم رسمها ، ما يليق بها من سمات الجمال الأسلوبى والمعنوي .

يقول في الأولى : (وافر)

- ١- جَزَاكَ اللّٰهَ مِنْ عَجْزٍ
وَلَقَّكَ الْعَقْسُوقَ مِنَ الْبَنِينَا
- ٢- تَنَحَّى فَسَاجِلِسِي مَنَا بَعِيدَا
أَرَاكِ اللّٰهَ مِنْكَ الْعَمَالِينَا
- ٣- أَغْرِبَالًا إِذَا اسْتُودِعْتَ سِرًّا
وَكَانُونًا عَلَى الْمُتَحَدِّثِينَا
- ٤- أَلَمْ أَوْضِحْ لَكَ الْبَغْضَاءَ مِنِّي
وَلَكِنْ لَا إِخَالُكَ تَعْقِلِينَا
- ٥- حَيَاتُكَ مَا عَلِمْتُ حَيَاةً سَوْءًا
وَمَسْوَتُكَ قَدْ يَسِرُّ الْعَمَالِينَا (١)

(١) ديوانه ، ١٨٦-١٨٧ . الكانون : له معانٍ كُثْرٌ ، لعله يعني هنا كانون النار ، يريد أنها تؤذي بما تخرجه

من لسانها من كلام كالنار المتلظية .

إن الصورة التي رسمها الخطيئة لأمه واضحة ، وأسلوب الدعاء الذي أغرق فيه إلى جانب أقذع معاني الهجاء جليّ بين . إلا أن شاهد التصوير بأسلوب التشبيه عندنا هنا هو البيت الثالث ، وفيه يشبه صفتين في أمه بشيئين اثنين : صفة إفشاء الأسرار بالغريال ، ومثلما لا تبقي عيونه شيئا من ماء أو مثله فلا تُبقي خزائن أسرار أمه في داخلها شيئا من ذلك . ثم يشبه سلاطة لسانها بكانون النار كونها لا تلهج إلا بنابي الكلام سَمُومِهِ . والتشبيهان حسيان مؤكدان ، مجملان يفيدان تقبيح المشبه وتحقيره . والمشبه بهما في البنيتين معا متخيّران تخيرا من بين بدائل أسلوبية أخرى يمكنة ليمنحا البيت جمالا صوتيا إيقاعيا نغميا إلى جانب ما أفاداه من جمال معنوي ؛ ذلك أن لفظة «غريالاً» في مقدمة الصدر مع ما تتضمنه من التنوين ، والمتشاكلة مع لفظة «سراً» في الضرب ، ولفظة «كانونا» في مقدمة العجز التي تحتوي في تركيبتها نونين إلى جانب تنوين الأخير ، وقد تعانقت مع نون الروي في العروض : «المتحدّثينا» ؛ تمازجت جميعها تمازجا منتظما لتولد في النهاية سمفونية نونية منسجمة كست البيت كساء إيقاعيا جماليا تصويريا رائعاً مبعثه ذلك «الترديد الصوتي» الذي أدّاه الحرف . وبهذه الكتابة العروضية الصوتية ستظهر النغمة النونية أكثر :

أَغْرِبَالِنْ إِذَا اسْتَوْدِعْتَ سِرَّنْ وَكَانَوْفَنْ عَلَى الْمُتَحَدِّثِينَا
وَأِنْ دَوْنَاهُ تَدْوِينَا مُوسِيقِيَا بِاعْتِمَادِ الدَّنْدَنَةِ حَصَلْنَا عَلَى الْآتِي :
دَنْ دَنْ دَنْ دَنْ دَنْ دَنْ

ولعل هذا قصده النقاد في معرض حديثهم عن الانسجام وأثره في البناء الإيقاعي للكلام . فابن طباطبا ، مثلاً ، يقر بأن «علة كل حسن مقبول الاعتدال ، كما أن علة كل قبيح منفي الاضطراب»^(١) ، وبأن «للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه»^(٢) ، وأنه «إذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى ، الحلو اللفظ ، التام البيان ، المعتدل الوزن ، مازج الروح ولاءم الفهم ، وكان أنفذ من نفث السحر»^(٣) .

(١) عيار الشعر ، ٢١ .

(٢) نفسه .

(٣) السابق ، ٢٢ .

ويقول الحطيئة في الصورة الأخرى ، والتي تكاد تنطبق مع الأولى : (وافر)

- ١- جَزَاكَ اللّٰهُ مِنْ عَجْزٍ
وَلَقَّيَاكَ الْعَقْوَاقِ مِنَ الْبَنِينَ
- ٢- فَقَدْ سُوسْتُ أَمْرَ بَنِيكَ حَتَّى
تَرَكْتَهُمْ أَدَقَّ مِنَ الطَّحِينِ
- ٣- لِسَانُكَ مَبْرَدٌ لَمْ يُبْقِ شَيْئًا
وَدَرْكَ دَرْجٍ سَاذِبَةٍ دَهِينٍ (١)

فشبهه في البيت الأخير لسانها السليط على الناس بالمبرد لا اجتماع ترك الأثر والأذى في كل ، ثم شبه إمساكها عن الخير بالناقة الغارز أمسكت عن الجود بلبنها . والتشبيهان حسيان مؤكداً مجملان يفيدان تقبيح المشبه والتشهير به وفضح سلوكاته ، وللتنوين في المشبه به من كل بنية (مبرد- جاذبة) مع تنوين الضرب ونون العروض القيمة النغمية الفنية نفسها التي أوضحنا تفاصيلها في الشاهد السابق .

ثانياً/ التشبيه بالمرأة

مثلما تفنن شعراء المدرسة الأوسية في تشبيه المرأة بمشبهات بها كثيرة تفيد التزيين والتحبيب في مواقف التغزل والنسيب ، والتقبيح والتشهير في مناسبات اللوم والجلقاء ؛ مثلما جعلوا من هذه المرأة- من جهة ثانية- وسيلة تصويرية يشبهون بها بعض موصوفاتهم الأخرى .

ولئن استثنينا بعض الصور التشبيهية التي أفادت بيان حال المشبه وصفاً أو مقداره قلة أو كثرة أو شدة أو ضعفاً (٢) ؛ فإن غالبية التشبيهات الأخرى قد أفادت

(١) ديوانه ، ١٨٧ . ب ٢ : سُوسْتُ : من السياسة ، أي قللوك أمرهم فتركته ضعيفا من سياستك . /

ب ٣ : لسان مبرد : أي مؤذي ، شبه أثره في الناس بأثر المبرد في الخشب يأكل منه أكلا . الجاذبة : الغارز التي رفعت لبنها . والدهين : قليلة اللبن لا يُدر منها شيئا ، يريد أن خيرها قليل .

(٢) من ذلك : - تشبيه صرخة المحاربين تليها سكتة بالمرأة البكر تلد فتصرخ لوجع الخاض وتسكت لسكونه . (أوس : ب ١٢ ص ٣١) .

- تشبيه حركات أيدي الناقة تحث السير بحركات أيدي المرأة فقدت وحيدها . (بشامة : ب ٨-

٩ ص ٢١٩ «الموردة» ، وكعب : ص ١٦-١٧-١٨) .

الهجاء والاستصغار والتحقير ، اعتبارا منهم أن التشبيه بالمرأة إنما هو تقليل من شأن المشبه وتقبيح له أشد ما يكون التقبيح .

ومن تلك التشبيهات التي وُظِّفَتْ فيها المرأة للنيل من المهجو والتشهير به قول أوس : (بسيط)

نِيكُوا فُكِيهَةً وَاَمْشُوا حَوْلَ قَبْتِهَا
مَشْيَ الزَّرَافَةِ حَوْلَ أَبَاطِهَا الْخَجَفُ^(١)

فشبه إتيان المهجوين الفاحشة مجاهرة وعلنا بالزرافة لا تساعد هيتها على التخفي من الضواري ، فهي بادية ظاهرة يراها ساكنو القلاة جميعهم . والتشبيه حسي مؤكد مجمل يفيد التقبيح والتقريع . والتشهير بآتية الفاحشة بذكر اسمها علنا توسع في الذم ومبالغة في الهجو .

ومثال ذلك قول زهير يهجو آل حصن : (وافر)

٣٥- وما أدري-وسوف ، إخال ، أدري- :
أَقُومُ آلَ حِصْنٍ ، أَمْ نِسَاءً؟
٣٦- فَإِنْ قَالُوا : النِّسَاءُ ، مُخَبَّاتٌ
فَحَقٌّ ، لِكُلِّ مُخَصَّنَةٍ ، هِدَاءُ^(٢)

== - تشبيه النعامة في لونها الأغير بالمرأة النوبية . (كعب : ص ١٢٢) .

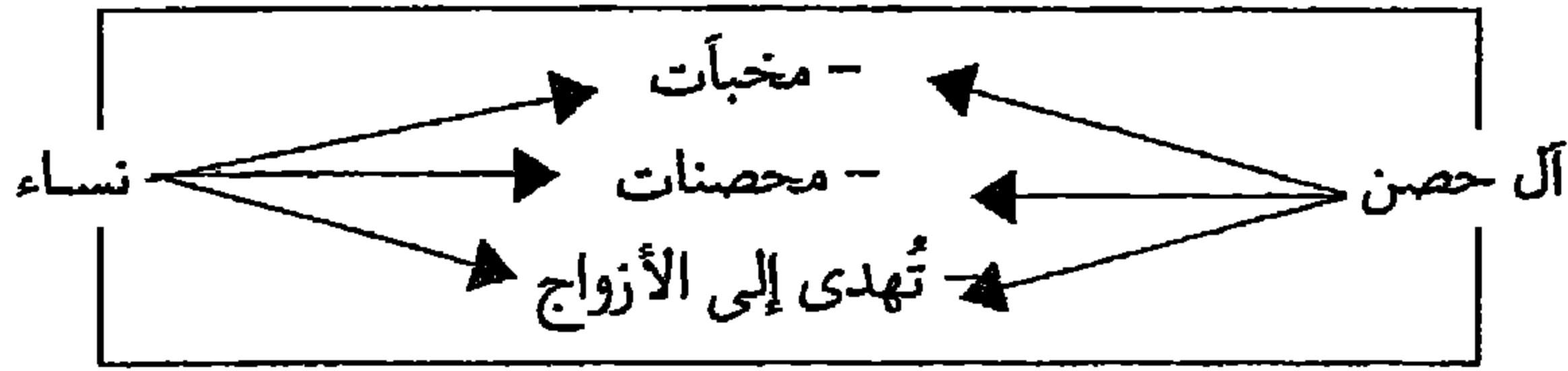
- تشبيه الجبال بَعُدَتْ واختفت تفاصيلها بالنساء ذوات الخمر لا ترى منهن غير الشكل السطحي دون تفاصيل الجسد . (كعب : ١٨٩) .

- تشبيه النوق الفتية تقيم مجتمعة وتأبى أن يضربها الفحل بالعذارى كُشفن من خدورهن فاجتمعن تخفي إحداهن الأخرى . (الخطيئة : ب ١٠ ص ١٠٥) .

(١) ديوانه ، ب ٣ ص ٧٥ . فكيهة : اسم امرأة تأتي الفاحشة . الخجف : التكبر .

(٢) ديوانه ، ١٣٦ . ب ٣٥ : يقول : ما أدري : أرجال آل حصن أم نساء؟ والقوم : الرجال دون النساء هنا ، وقد يقع على الرجال والنساء . وقوله : وسوف أدري : معناه سأبين حقيقتهم لأكشفها ، وإنما يهزأ بهم ويتوعدهم . / ب ٣٦ : الهداء : زفاف العروس إلى زوجها . والمحصنة : ذات الزوج ، وهي البكر أيضا لأن الإحصان يكون بها ، فتوصف بما يؤول إليه أمرها . يقول من كل ما سبق : إن كان آل حصن رجالا فسيوفون بعهدهم ويبقون على أعراضهم ، وإن كانوا نساء فمن شيم النساء الغلر وقلة الوفاء ، وإنما يصلحن للتخيبة والنكاح .

شبه آل حصن بالنساء لحياتهن العهد وإخلالهم بوعدهم الذي قطعوه ، والتشبيه مؤكد مجمل أفاد التقريع والاستهزاء والتوعّد . ويتبدى تخيّر لفظة «نساء» وتكريرها في البيتين معا ، ولفظة «محصنة» التي يتشكل جذرها اللغوي من أحرف المهجور نفسها (آل حصن) ، ليبالغ في التقريع من جهة فيقوّي معاني الهجاء ، ويؤكد صوتية البيت وإيقاعيته بتلاحق السين والصاد في : سوف ، نساء (المكرورة مرتين) ، آل حصن ، محصنة (المرتبطة بها) . كأنه يقول :



فالبنية اللغوية التصويرية الوصفية التي أسقطها زهير على آل حصن ، قابلة للقراءة من جهتين : فهم نساء مخبات محصنات لا بد لهن من هداء ، أو إن النساء مخبات محصنات مهداة إلى الأزواج هن آل حصن . والتشبيه في هذه البنية قطب رحي الصورة القدحية ، ومجيئه مؤكداً بحذف أداته تقلصت به المسافة اللغوية الفاصلة بين طرفي التشبيه ، فأضحى المشبه هو عين المشبه به ومطابقه ، والعكس صحيح ، وفي ذلك من المبالغة في التقريظ والتعريض بالمهجو ما لا يحتاج إلى بيان . وقد قال ابن رشيق متحدّثاً عن الحمولة التهكمية والجمالية للبيتين : «فقد أظهر أنه لم يعلم أنهم رجال أم نساء ، وهذا أملح من أن يقول : هم نساء ، [يعني زهيراً] وأقرب إلى التصديق»^(١) .

وللحطيئة تشبيهات على هذا النهج ، منها قوله : (طويل)

أريحوا البلاد منكم ودبيبتكم

بأعراضنا فغلّ الإماء العواهر^(٢)

إنه يرى أن انتساب المهجورين إلى قبيلته ليس صحيحاً ، ويشبهه بانتساب الإماء العاهرات إلى الطاهرات العفيفات ، وهو تشبيه معنوي ، وله تأثير وجداني عاطفي ،

(١) العملة ، ٦٧٠/١ . تم/د . قرقران .

(٢) ديوانه ، ب ٧ ص ١١١ . الديب : الجريان والسريان .

مؤكد مجمل غرضه التحقير والاستصغار لما يفيد من معاني التدنيس وتلطيف الكرامة ونهش العرض .

ويقول أيضا : (طويل)

وَسَسِرُ الْمَنَايَا هَالِكٌ وَسَطَ أَهْلِهِ

كَهْلِكَ الْفَتَاةُ أَيْقَظَ الْحَيَّ حَاضِرَةً (١)

شبه الرجل يموت وسط أهله وعلى فراشه ، لا يشهد حربا ولا يعارك كُماة ، بالفتاة المقصورة في بيت أهلها تموت بينهم . والفارق أن موتها خير ومحمدة ، بينما هلاكه شر ومذمة لا شرف من ورائه . والتشبيه عقلي وجداني لاتصاله بالخصال المعنوية ، مرسل مجمل يفيد الذم والتقريع والهجاء .

وتعتبر الخيانة الزوجية من أقبح الرذائل وأشنع الصفات التي استنكرها العربي ، لما فيها من الإهانة والمس بالعرض . ولذلك نجد الشاعر العربي يستلهم من هذه العادة القبيحة التي تمارسها النساء الخائنات التشبيهات الدالة على غياب العفة وانعدام الضمير الخلقي الحي . ومن ذلك قول الخطيئة في هجاء الزبرقان وقبيلته : (بسيط)

فَمَا مَلَكَتُ بِأَنْ كَانَتْ نَفْسُكُمْ

كَفَارِكِ كَرِهَتْ نَفْسِي وَإِلْبَاسِي (٢)

فشبه كرهه المهجو وقومه بالمرأة كرهت زوجها فلم تعد تريد معاشرته . والتشبيه عقلي وجداني يرتبط بمشاعر البغض والكراهة ، مرسل من حيث الأداة ، مجمل من حيث وجه الشبه ، يفيد غرض تقبيح المشبه والاستهزاء به .

ومثل هذا قوله : (طويل)

١١- وَأَكْرَمْتُ نَفْسِي الْيَوْمَ مِنْ سُوءِ طَعْمَةٍ

وَيَقْنِي الْحَيَاءُ الْمَرْءَ وَالرَّمْحُ شُجَاعِيَّةً

(١) السابق ، ب٤ ص ١١٥ .

(٢) ديوانه ، ب٧ ص ١١٨ . الباء في «بأن» معناها الطرح ، يريد : فما ملكت أن كانت . الفارك : المرأة

المبغضة لزوجها . وكرهت ثوبي : أي كرهت أن تدخل في ثوبي وأدخل في ثوبها ، كناية عن المعاشرة . يقول : لم أملك بغضكم فأجعله حبا .

١٢- وكنْتُ كذاتِ البَعْلِ ذارتْ بأنْفِها فَمِنْ ذاكِ تَبْغِي غَيْرَه وَتُهَاجِرُه (١)

فالشاعر يصبر على الطعام الكريم ويسعى إليه ، ويلزم حياء نفسه مهما اشتدت عليه الأحوال وضئت بجودها الأيام . ويرى أن إقباله على العيش اللئيم والطعام الذليل أشبه بالمرأة ذات البعل تنقلب عليه فتتهجره إلى غيره . وقوله «ذات البعل» أقذع في الفحش وأشد سوءا من غيرها ، فزنا المحصنات ، منذ الجاهلية ، أكثر إثما وأفحش ذنبا مما عداه . وانظر إلى ما أجراه في بنية عجز البيت الثاني من التقديم والتأخير ، فقدم المفعول على الفاعل بأن قال : يقني الحياء المرء ، فقدم «الحياء» للاهتمام به ، لما يدل عليه من العفة والكرامة والترفع عن الصغائر ، وهي المعاني والصفات التي «يغازلها» الخطيئة في هذين البيتين . والتشبيه هنا عقلي وجداني ، مرسل ، مجمل ، أفاد غرض تحقير المشبه واستصغاره .

خلاصة واستنتاج

تأسيسا على ما سبق يمكن الخلوص إلى أن المرأة قد شغلت حيزا هاما في نفس الشاعر الأوسي وفي شعره ، ومثلما رضي عنها فامتدحها وتغنى بجمالها وأوصافها ، استهجنها فنعتها بأقبح النعوت أو شبه أعداءه بها ليحيطها بالمساوي من كل جهة وجانب . وكان في أسلوب التشبيه عند الأوسيين البغية والملاذ للإبانة والكشف عن مشاعر السرور والحبور اتجاه المرأة أو أحاسيس السخط والنفور ، فجاءت غالبية تشبيهاتهم حسية مرسلة مجملة ، وإن جنحوا ، أحيانا ، للعقلي الوهمي والوجداني ، وللمؤكد من حيث الأداة . وكان تفكيرهم في المعاني لا ينسيهم التفكير في البناء الفني الجمالي لأشعارهم ، فكان لهم في التخيّر والبدائل الأسلوبية المبتغى والمُراد ، ليتأتى لهم ، من كل ذلك ، التَّحْصُل على إنتاج شعري تتضام فيه عرى الجمال التصويري بمؤثرات البناء اللغوي الفني بترانيم النظم الإيقاعي الصوتي . . فجاء شعرهم على قدر ما أجروه فيه من التنقيح والتصنيع ، فكان أن عُذُّوا شعراء تصوير لا ينازعهم في ذلك منازع .

٣١٢- ديوانه ، ٩٩ . يقني الحياء : يلزم ويحفظ . والرمح شاجره : أي منغرز فيه . يقول : لا أريد أن أطمع

طعاما أشعر فيه بالذل ، فإن المرء الكريم الأبي النفس يلزم الحياء والتعفف مهما اشتدت به النوازل .

وانطلاقاً من التصور العام لاستعمالات الأوسيين أسلوب التشبيه ، يمكن استخلاص ما يأتي :

✳ اعتماد أسلوب التشبيه في الدرجة الأولى لإبداع الصور الفنية لنعت موصوفاتهم ، مع العناية بالحسيات لتقريب الصور من الأذهان ، والإفادة من كل ما تتيحه لهم مرجعيتهم المعرفية الإدراكية التي تستقي مادتها من البيئة المحيطة ، ومن الأساطير الخرافية الوهمية ، والمعتقدات الدينية التعبدية ، والأعلام التي تُضرب بها الأمثال ، ومن حوادث الدهر ومصادفات الأيام

✳ غالبية تشبيهات الأوسيين مرسلة مجملة ، وإذا ما استعملوا مختلف أدوات التشبيه في بناء الصورة التشبيهية ، فإنهم يؤثرون التشبيه بالأداة «كأن» أكثر من سواها ، لإقدارها على تحقيق الإجادة أكثر من غيرها ، ولسهولة استعمالها حتى إن ذا الرمة أوتر عنه قوله : «إذا قلتُ : كأن ، فلم أجِد وأحسن فقطع الله لساني» (١) .

✳ تفنن الأوسيين في إبداع الصور التشبيهية ، سندهم في ذلك قائم بالأساس إما على إفادة اللاحق من السابق ، إذ يستمد منه صوره فيُبقى عليها كما هي تارة ، ويتصرف فيها بالتغيير والتجديد والتطوير والاستبدال حتى تستقر على هيئة تختفي معها معالم الصورة الأصل تارة أخرى . وإما على اللجوء إلى استحداث تشبيهات «عقم» لم يستبقهم أحد إلى طرقها ، فيحوز بها الشاعر لشعره حُسناً يُجوِّده ، ولنفسه فضلاً يخلِّده .

✳ تكثيف التراكيب التشبيهية للصورة الواحدة عن طريق تشبيه شيء واحد بشيئين ، أو شيئين بشيئين ، أو ثلاثة بثلاثة ، إظهاراً للقدرات الخيالية الخصبة المتسعة ، وتقريباً للمشبه من ذهن المتلقي من جميع الجهات حتى إن هو لم يدركه من جهة أدركه من أخرى ، وتحقيقاً للشمولية بنعت الهيئـة والحركة واللون والصوت والصورة . . . حتى تكتمل عناصر المشهد المستهدف بالوصف والنعت والتصوير .

✳ إصابتهم في التشبيه ، وتحقيقهم الغرض الذي يترجّونه منه سواء أكان للاستحسان والتزيين ، أم للاستصغار والتقبيح . مع إصابتهم في الجمع بين المتباعدات بخلق علاقات رابطة بينها ، تُحدث لدى المتلقي مفاجأة فنية ودهشة

(١) ديوان ذي الرمة ، ١٩ .

جمالية مبعثها إدراكه أن أشياء متباعدة قد تألفت واجتمعت . ويؤكد الدكتور جابر عصفور هذا الرأي بقوله : «إن المتلقي يدرك فجأة أن ثمة أشياء متباعدة ، بلا علاقة ظاهرة تربط بينها ، قد تجمعت وتألفت على نحو لافت غريب . وإذا كانت المشابهة مما لا ينزع إليه خاطر ، ولا يقع في الوهم عند بديهية النظر ، فإنها من المنطقي أن تشير دهشة القارئ واستغرابه . فإذا تحققت الدهشة والاستغراب تحقق الإعجاب والاستطراف»^(١) .

✽ تنبّه شعراء المدرسة الأوسية - وهم يؤلفون صورههم الفنية - إلى ضرورة مراعاة السمات الأسلوبية الجمالية إلى جانب الوظائف البيانية للصورة ، فأعملوا جهدهم لتخيّر الألفاظ والعبارات الأقدر على إثراء الصورة التشبيهية وكسائها حُلل الجمال والإعجاب . وفي الآن ذاته إغناء بنية البيت الشعري بحمولة إيقاعية وتنغيمية تتأسس على الائتلاف والانسجام والتأثير .

(١) الصورة الفنية ... جابر عصفور ، ١٩٠ .

الفصل الثاني
الصورة الفنية في ضوء
جمالية أسلوب الاستعارة

توطئة

عما لا يستدعي التسويغ قول القائل : إن تشبيهات العرب في الشعر القديم أكثر من استعاراتهم ، ألا ترى المبرد يصرح : «إن التشبيه جار كثير في الكلام ، أعني كلام العرب ، حتى لو قال قائل : هو أكثر كلامهم لم يبعد»^(١)؟ واعتبره «أشرف كلام العرب»^(٢). كما أن الدكتور محمد الواسطي يثبت هذا المعطى إثباتاً إحصائياً فيقول : «لقد وردت الاستعارة في الشعر القديم ، لكن ورودها كان أقل من التشبيه ، ويكفي أن نرجع إلى معلقة امرئ القيس لنجد التشبيه هو الأسلوب الغالب ، إذ تكرر فيها زهاء أربعين مرة ، أما الاستعارة فلا تتجاوز ربع هذا العدد»^(٣). ويرى أن ذلك إنما هو راجع «إلى ملائمة أسلوب التشبيه نفوس الشعوب وعقولها في عهد بداوتها وفطرتها ، ويمكن ملاحظة شيء من هذا حتى اليوم لدى الإنسان البادي ، فهو يستعمل الصور التشبيهية أكثر من غيرها . ومن هنا نجد كثيراً من الشعراء القدماء يربطون بين الشاعرية والقدرة على التشبيه»^(٤).

والثابت أن شعراء المدرسة الأوسية أنفسهم اعتمدوا التشبيه امتيازاً في الإبانة عن أغراضهم ، والإبلاغ عن صورهم ، والكشف عن معانيهم أكثر من الاستعارة . فمعلقة زهير -على طولها- مثلاً ، لم تتضمن أكثر من أربع استعارات : (دمنة لم تكلم ، تلقح كشافاً ، تُغلب لكم ، ولدى أسد) . وإن أضفنا هذا المعطى إلى ما خلص إليه الدكتور الواسطي بشأن معلقة امرئ القيس ؛ تأكد لنا أنه «لم تكن الاستعارة

(١) الكامل ، ٢/ ٢٩٦ .

(٢) السابق ، ٣/ ٩٣ .

(٣) ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين ، ١٢٣ .

(٤) السابق .

مقوما من مقومات الشعر الأساس عند الأوائل ، ولكنها كانت محسنا ثانويا يرد بشكل عفوي دون تكلف أو قصد»^(١) ، ومن ثمة فإن العرب «لم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»^(٢) .

ومعلقة زهير تبقى ، في عمومها ، فقيرة بلاغيا ومستوى الخرق فيها محدود ، قالتشبيه قليل ولا يتجاوز خمسة استعمالات حسية : (دار لها بالرقمتين كأنها مراجع وشم ، نؤيا كجلم الحوض ، فهن ووادي الرس كاليد للفم ، كأن فتات العهن حبّ الفنا ، غلمان أشأم كأحمر عاد) ، والكناية محدودة أيضاً في القصيدة (يضرس بأنياب ويوطأ بمنسم ، ومن يعص . بطيع ، من سحيل ومبرم / حيث ألفت رحلها أم قشعم) ؛ لذلك نجد أن المستوى البلاغي في المعلقة غير مكثف وغير متناسب مع مساحة النص الكلية .

كما أن التراكيب الإنشائية وقعت فقط في ست جمل من النص : استفهام (أمن أم أوفى) نداء (أيها الربع) ، الأمر والتهي ، أربع جمل (أنعم واسلم ، تبصر خليلي ، ألا أبلغ ، فلا تكتمن) .

وفي المقابل تراكمت تراكيب الخبر ، إذ إنها موضوعية عكس الإنشائية التي تعتبر ذاتية ، ما يجعلنا نتثبت من أن الموضوعية تغطي في المعلقة على الذاتية . كما أن الجمل الطلبية أزرت الأحداث فوثقتها نحو ما تشي به عبارات من قبيل : (سعى ساعياً ، يميناً لنعم السيدان ، تداركتما عبساً وذبيان ، عظيمين في عليا معد ، إلخ . . .) .

وفي المعلقة تكثيف لذكر أسماء الأعلام ، سواء ما دل منها على الأمكنة : (الدراج ، المتسلم ، جرثم ، وادي الرس) أو أسماء القبائل (غيظ بن مرة ، قريش ، جرهم ، عبسا ، ذبيان ، معد) ، أو أسماء الشخصوس (أم أوفى ، حصين بن ضمضم ، السيدان ، ابن نهيك ، قتيل المثلم ، نوفل ، وهب ، ابن المحزم) . أو أسماء أعلام أخرى وظفها زهير توظيفا مجازيا : (أحمر عاد للتعبير عن الشؤم ، قرى بالعراق للتعبير عن

(١) تاريخ تلقي الشعر العربي القديم - نماذج من تلقي شعر أبي نواس . د/محمد مساعدي . ص ١٥٥ .

(٢) الوساطة ، ٣٣-٣٤ . والإبداع : الإتيان بالبديع .

السخرية ، عطر منشم للدلالة على التشاؤم) . وكل هذه الأعلام أسهمت في توثيق الأحداث التي عرفتھا واقعة داحس والغبراء ، باستثناء بعض منها ارتبط بالطلل والتذكر .

إذاً يصح الجزم بالقول : إن التكلف والصنعة والتشقيف الذي يأخذ به زهير شعره ، لم تتأثر به البنية البلاغية لشعره انطلاقاً من المعطيات الإحصائية التي استهدفنا بها معلقته التي يمكن اتخاذها جوهر شعره وشاعريته ، كما يجوز عدّها نموذج الشاعرية والإبداع داخل إطار المدرسة الأوسية ككل . وعليه فليس من شك أن ما أجراه عليها من ضروب التهذيب التي اتصلت به ربما لم تكن لتتجاوز مستوى المعاني وبنيات التوقيع الصوتي . فمعلقته رسالة سلام والمعنى فيها أشرف عنده من فنيات القول وتشكيلات الخطاب التي تتأني بأساليب البلاغة وفنونها المختلفة .

إن مقاربتنا استعارات شعراء المدرسة الأوسية تبني على حسب المعاني التي استدعتها ، والتي أدت فيها من الإفادة البيانية والجمالية ما يعجز عن أدائه أي أسلوب بلاغي آخر . وقد حصرنا معانيها ، إيجازاً ، في اثنين هما :

- معاني التهويل والترهيب .

- ومعاني الرقة والتلطف ، وأخرى ذاتية مرتبطة بأنا الشاعر .

أولاً - الاستعارة ومعاني التهويل والترهيب

عمد شعراء المدرسة الأوسية في المواقف الدفاعية التي تقتضيها عزة النفس وإبائھا ، والذود عن القبيلة ومراعيها وسيادتها ؛ إلى تحميل أشعارهم معاني تهويل الأعداء وترهيبهم ، وإلى إخافتهم وإفزاعهم ، فكانت المعاني المستعارة أقرب سبيل إليهم لتحقيق هذه الغاية ، وتحصيل تلك النهاية .

وتعد موضوعات الحروب والأهاجي أبرز المحطات التي استحوذت على الاهتمام أثناء تشكيل الصور الاستعارية ذات الحمولة الترهيبية والقذعية ، إذ تنافس الأوسيون في تشكيلها وتحميلها أشنع معاني التهويل وأقذع دلالات السخرية واللدع .

ومن أبرز تلك الصور الرهيبة قول أوس بن حجر يهول المهجو ويرعبه : (كامل)

أَبْنِي لُبْسِيْنِي لَمْ أَجِدْ أَحَدًا
فِي النَّاسِ أَلَمَ مِنْكُمْ حَسَبًا

وأحقُّ أن يُرمى بداهية إن الدواهي تطلُع الحَدَبَا (١)

فجعل الطلوع للدواهي على سبيل الاستعارة المكنية التبعية . إذ شبهها بالذي يرتقي مرتفعاً ، إنساناً كان أو حيواناً ، ليظهر له ويلوح ما كان خافياً ، ويطلع على ما حوله مما بات ظاهراً بادياً ، فحذف المشبه به وأبقى على شيء من لوازمه وهو الطلوع ، وأجراه على الفعل (تطلع) . فأبان بذلك عن معنى التشهير بالمهجو إذا كان يعني بالدواهي قصائده ، وعن معنى التهويل والتخويف إذا كان يقصد إلى مصائب الحرب وويلاتها التي لا يعترض نزولها على المهجو معترض ، ولا يعجزها شيء من سهل أو حذب . وقد تعانقت هذه الاستعارة مع استعارة أخرى في قوله : * وأحقُّ أن يُرمى بداهية * التي تقدمت في صدر البيت ذاته : إذ استعار للداهية الرمي على سبيل الاستعارة المكنية ، حيث شبهها بالسهم في الإصابة والألم الحاصل في كلِّ ، ثم حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو الفعل (يرمي) على التبعية . فالسهم قادر على تحقيق عزة النفس وتحصين الذات والقبيلة من المخاطر ، ومن ثمة نستشف أن الحرب قد تكون إيجابية - في نظر أوس - إذا سُخِّرَتْ لتحقيق المجد وحماية العرض .

إن لجوء أوس إلى تكثيف استعاراته بأن قوى الأولى بالثانية إنما هو لإخراج معانيه من الابتذال إلى الطرافة ، ولتحصين إحداها الأخرى بغية تحميل الكلام القليل المعاني الكثيرة ، وللمبالغة في تهويل نفس المخاطب وتخويفه ، ولإنتاج خطاب يتجاوز المؤلف وينزاح عنه درجات ، إذ كلما ابتعد عن العادي المعتاد درجة ، تعمق في الشعرية درجة ، وكلما تحقق ذلك كان أجمل وأعجب وأبدع وأطرب .

ويقول أيضاً في وصف كتيبة : (طويل)

وَجِئْنَا بِهَا شُهَبَاءَ ذَاتَ أَشْلَةٍ لَهَا عَارِضٌ فِيهِ الْمَنِيَّةُ تَلْمَعُ (٢)

(١) ديوانه ، ب ٢٢-٢٣ ص ٤ . بنو لبني : من بني أسد بن وائلة ، وقد هجاهم أوس في مواضع عدة . الحلب : الغليظ من الأرض . الدواهي : المصائب ، وقد تكون قصائده الهجائية . وطلوعها الحلب : سيرورتها في الناس .

(٢) ديوانه ، ب ٥٨ ص ٥٨ . بها : يعني الكتيبة ، وقوله : شهباء ، أي : عظيمة كثيرة السلاح . الأشلة : الدروع أو الأثواب تلبس تحتها . والعارض : ما سدّ الأفق من سحب وغيره ، وهو هنا الغبار المتطاير من اندفاع الكتيبة . والمنية : يقصد بها السيوف .

قشبه السيوف بالموت ، والمانع من إرادة المعنى الحقيقي هو قوله : تلمع ، واللمعان للسيوف لا للموت ، فحذف المستعار له بعد أن أبقى على الفعل (تلمع) الدال عليه ، مع التصريح بالمستعار منه (الموت) على سبيل التصريحية ، ولأن الوصف باللمعان يلائم المستعار له فهي مجردة .

والصورة هنا مستمدة من الطبيعة الغاضبة التي تتلبد فيها السماء وترعد وتبرق إيذانا بالسيول التي قد تجرف كل ما يعترضها ؛ فأسقطها على صورة الكتيبة التي تسد الأفق بعديتها وعددها ، فلا يدل عليها غير ارتجاج الأرض بوطء أقدام الخيول والفرسان ، ولعان السيوف والدروع والسلاح جملة ، فكأنها سحابة ماطرة تتقدم على الأرض لا يعترض سبيلها معترض .

وهكذا أكسبت الصورة الاستعارية المعنى حمولة التهديد والترهيب والتفريع ، وذلك لبث الرعب في نفوس الأعداء والتأثير سلبا في معنوياتهم ، فيسهل هزمهم ويتيسر الانتصار عليهم . إذاً ، أليست الاستعارات خدماً المعاني وحُسناً أسلوبياً يتحقق بما يجريه من خرق للصور العادية؟

يقول أوس أيضا : (طويل)

وإني امرؤُ أعَدَدْتُ للحرب بعدما
رأيتُ لها ناباً من الشرِّ أعَصَلا
أَصَمُّ رُدَيْنِيَا كَأَنَّ كُوعِيهِ
نوى القَسْبِ عَرَاصِبًا مُزَجًّا مُنْصَلَا (١)

فاستعار للحرب نابا على المكنية الأصلية الترشيحية ، وقواها بالأسلوب الخبري المؤكد بـ (إن) في مقدمة البيت ، وبالفعل (رأيت) الدال على اليقين ، كما حسنتها موسيقيا بتوالي الهمزة في (إني ، امرؤ ، أعَدَدْتُ ، رأيتُ ، أعَصَلا ، أَصَمُّ ، كَأَنَّ) ، وهو حرف دال على الغصة وحبسة الكلام وتردده في الخروج ، ما يتناسب وحال المتعرض للحرب تخونه الألفاظ ويتعسر عليه الكلام ، وبالحرف الصفيري [س] [ص] [في (أَعَصَلا ، أَصَمُّ ، القَسْبِ ، عَرَاصِبًا ، مُنْصَلَا ، وَمُزَجًّا كذلك) ، وهو صوت تتضمنه الأسلحة وأصواتها ، مثل : السيف ، الصليل ، السهم ، السميري ، القوس . . . إلخ .

(١) ديوانه ، بـ ٧-٨ ص ٨٣ . أعصل : أعوج . كعوبه : عقده . نوى القسب : تمر يابس نواه مر صلب .

عراسا : شديد الاضطراب . مزجى منصل : له حديدة في أسفله وسنان في رأسه .

واستعارة الناب للشدة ومواقف الحزم مما يتردد عليه أوس بين الحين والآخر (١).
وقد أخذ زهير المعنى السابق من أستاذه أوس فأنشد : (طويل)

إِذَا لَقِحتْ حَرْبٌ عَوَانٌ مُضِرَّةٌ
ضَرُوسٌ تُهَرُّ النَّاسَ أَنْيَابُهَا عُصْلُ (٢)

وهذا البيت الشعري يحفل باستعارات توالى متراكمة متجاورة ، وهي :

❖ الاستعارة ١ : شبه الحرب بدابة ولود فحذف المشبه به وأبقى على لازم من لوازمه وهو (لقت) على سبيل المكنية التبعية (إذ جرت في الفعل) التجريدية (إذ لاءمت المستعار له الصفات : عوان مضرة ضروس) ، وذلك ليدل على شدة الحرب وقوتها . وضرب اللقاح مثلا لكمالها وشدتها كما يقول الأعلام (٣) .

❖ الاستعارة ٢-٣-٤ : شبه الحرب بحيوان مفترس لعله الأسد ، فحذف المشبه به واحتفظ بثلاثة لوازم من لوازمه ، أنتج كل لازم استعارة . الأولى لازمها صيغة المبالغة (ضروس) ، وإذ هو من المشتقات فالاستعارة مكنية تبعية . والثانية لازمها الفعل (تهر) على سبيل المكنية التبعية كذلك . والثالثة لازمها الاسم الجامد (أنياب الموصوفة بـ«عصل») على سبيل المكنية الأصلية الترشيحية . وهذا التكثيف الاستعاري هو ما جدد الصورة المأخوذة من أوس ومُنحت على إثره مكانة خاصة بها لا ينافسها فيها منازع . كما أن تكثيف نعوت الحرب مع نغمة التنوين التي جاءت قفلا لها في (حرب- عوان- مُضِرَّة-ضَرُوس) ، ومع الجملة الفعلية الواصفة لوحشية الحرب ، بألفاظها التي تتضمن النون أيضا (تَهَرُّ النَّاسَ أَنْيَابُهَا عُصْلُ) ؛ قد قوى الصورة الاستعارية وعمق معاني التهويل والترهيب التي يُغيِّبها الشاعر من هذا التأليف ، وثمق بنية البيت النغمية الجمالية برمتها .

(١) من ذلك قوله : (طويل)

وَإِنْ مُقَرَّمٌ مَنَّا قَرًّا حَدَّ نَابِهِ تَخَمَّطَ فِينَا نَابٌ آخَرٌ مُقَرَّمٌ

(ديوانه ، ب ٢٩ ص ١٢٢) .

(٢) ديوانه ، ب ١٦ ص ٣٦ . ولقت : حملت . والعوان : التي ليست أولى . وضروس : عضوض سيئة

الخلق . والناب العصل عند البعير : المعرج حين يسن ، يريد : طال أمد الحرب وامتد .

(٣) شرح الديوان ، ٣٦ .

وفي موقف الحرب وأهوالها وويلاتها أنشد أوس : (طويل)
لَعَمْرُكَ إِنَّا وَالْأَحَالِيْفُ هَوُلَا

لفي حِقْبَةٍ أَظْفَارُهَا لَمْ تُقْلَمُ (١)

فاستعار للحرب أظفاراً وجعلها غير مقلمة إبانة عن شدتها . فشبه لحظة الحرب بحيوان ضار كالأسد ونحوه ، ذي مخالب وأظافر طويلة حادة فتاكة . وجعل الأظافر غير مقلمة أدعى إلى التعبير عن استعار الحرب واشتعالها ، وعن فتكها بالمتحاربين فتك الضواري ذوات الأظافر بغيرها . والعلاقة الجامعة هي المشابهة في الفتك وسفك الدماء في كل من المستعار والمستعار له . ثم حذف المستعار منه ورمز إليه بشيء من صفاته وهي الأظافر التي لم تقلم على سبيل الاستعارة المكنية ، ولأن هذا الوصف يلائم المستعار فهو ترشيح ، ولأن لفظ (الأظفار) الذي جرت فيه الاستعارة اسم جامد فهي استعارة أصلية . والقريظة المانعة من إرادة المعنى الحقيقي لأظافر الوحش إلى المعنى العارض حالية ، إذ إن الحال المفهومة من سياق الكلام تدل على أن المراد هو المعنى العارض لتشابه الطرفين في الفتك بالأرواح . فأفادت الاستعارة في هذا البناء معنى التهويل من أمر الحرب . وقد شهد لأوس بالسبق إلى هذه الاستعارة غير واحد . قال الأعلم الشنتمري : « وأول من كنى بالأظفار عن السلاح أوس بن حجر ، في قوله : (البيت) ثم تبعه زهير والنابغة » (٢) .

وبيت زهير الذي تبع فيه نهج أستاذه أوس في استعارة الأظفار هو : (طويل)

لَدَى أَسَدٍ ، شَاكِي السَّلَاحِ ، مَقْدَفٌ

لَهُ لِبَدٌ ، أَظْفَارُهُ لَمْ تُقْلَمُ (٣)

ولكن زهيراً جدد في منحى الاستعارة بأن عمد إلى تحصينها من الابتذال

(١) ديوانه ، ب ٢٠ ص ١٢٠ .

(٢) ديوان زهير ، ٢٢ . وأما ما يقصده الأعلم من شعر النابغة فهو قوله : (كامل)

وَيَنْوَقَعِينَ ، لَا مُحَالَةَ أَنَّهُسَمُ أَثْوَكُ ، غَيْرَ مُقْلَمِي الْأَظْفَارِ

(ديوان النابغة الذبياني ، ١٠٣ . شرح وتعليق الدكتور حنا نصر الحتي) .

(٣) ديوانه ، ٢١ . أراد بقوله : «لدى أسد» الجيش ، فحمل البيت على الأسد . وشاكي السلاح : أي

سلاحه شائكة حديدة . ومقلف : غليظ كثير اللحم . واللبد : جمع لبدة وهي زئرة الأسد ، والزبرة شعر متراكب بين كتفيه . وأراد بالأظفار السلاح كأنه يقول : سلاحه تام حديد .

بأخرى تجاورها وتقويها احتواها صدر البيت ، حيث شبه الجيش بالأسد الغليظ ذي الزبرة الكثيفة بين كتفيه لعلاقة المشابهة في القوة والشجاعة والاندفاع في كل ، ثم حذف المشبه وأبقى على ما يدل عليه وهو قوله : شاكي السلاح ، مع التصريح بالمشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية الأصلية المطلقة . وصدر البيت تجريد لأنه وصف يلائم المستعار له وهو الرجل الشجاع ، وعجزه ترشيح لأنه وصف يلائم المستعار منه وهو الأسد الحقيقي . قال القزويني : «وقد يجتمع التجريد والترشيح كما في قول زهير : (وأنشد البيت) ، والترشيح أبلغ من التجريد لاشتماله على تحقيق المبالغة ، ولهذا كان مبناه على تناسي التشبيه حتى إنه يوضع الكلام في علو المنزلة وضعه ، وفي علو المكان»^(١) ، كما أن «أجل الاستعارات الاستعارة المرشحة»^(٢) .

إن الصورة الاستعارية تجددت بهذا التكثيف ، وتحصنت بتلك المجاورة ، وخرجت من الاستهلاك والابتذال إلى الطرافة والغرابة والجدة . ومن ثمة يمكن أن نزع أن الأوسيين لا يكتفون بإعارة الأساليب الجمالية البيانية من بعضهم وحسب ، وإنما يعملون على إخضاعها للتصرف والتجديد حتى تسكن إلى المعاني وقد لبست حلة جميلة بديعة غير التي كانت عليها حين إعارتها .

ومن استعارات يشامة بن الغدير الصائبة المفيدة قوله : (متقارب)

٢٨- وَخُسِبْتُ قُومِي ، وَلَمْ أَلْقَهُمْ ،

أَجَسَدُوا عَلَى ذِي شُوَيْسٍ حُلُولَا

٢٩- فَلَمَّا هَلَكْتُ وَلَمْ أَتِهِمْ

فَأَبْلَغُ أَمَّا ثَلَسَهُمْ رَسُولَا

٣٠- بِأَنَّ قُوَّتَكُمْ خَيْرٌ وَأَخْصَلَتِي

مِنْ كَلْتَاهُمَا جَعَلُوها عُدُولَا :

٣١- خِزْيُ الْحَيَاةِ وَخَرْبُ الصَّدِيقِ

وَكُلُّ / أَرَأَاهُ طَعَامًا وَبَيْلًا

٣٢- فَإِنْ لَمْ يَكُنْ غَيْرُ إِحْدَاهُمَا

فَسَيَرُوا إِلَى الْمَوْتِ سَيْرًا جَمِيلًا

(١) الإيضاح ، ٢٨٢ .

(٢) تحرير التعبير ، ٩٩ .

٣٣- وَلَا تَقْسُغُوا دَوَابَكُمْ مُنَّةً

كسفى بالحِوَادِثِ للمِـرءِ غُولَا

٣٤- وَخُشُّوا الْحُرُوبَ إِذَا أُوقِدَتْ

رِمَاحًا طَوَالًا وَخَيْلًا فَحَوَلَا (١)

يهدف بشامة بن الغدير في هذا المقطع إلى تحريض قومه بني سهم بن مرة على أن لا يخللوا حلفاءهم الحُرقة -بضم ففتح- ، وهم بنو خُمَيْس بن عامر بن جهينة ، وكانوا حلفاء لبني سهم ، فلما همت بهم بنو صرمة بن غطفان خافوا ألا ينصرهم بنو سهم فانصرفوا ، فلحقهم الحصين بن حمام المري فردهم وشد الحلف ، ثم أكده بشامة بهذه القصيدة (٢) .

وتبني الصورة الفنية في هذا المقطع على الاستعارة والتشبيه البليغ ، وقد تعاضدا معا في القيام بوظيفة تأثيرية في المخاطبين لدفعهم إلى التراجع عن التسليم بالامر الواقع والعودة إلى المواجهة والوفاء بالالتزام المؤسس على حماية الأحلاف عند الشدائد والأخطار . ثم بوظيفة جمالية تجاوزت الإقناع إلى الإمتاع ، بأن حققت الالتذاذ بجمالية الصور وحسن التشكيل الفني للجوانب النفسية للمستهدف بالحرب وللفار من نارها .

ولهذه الغاية جلب بشامة للمعاني النفسية الباطنية المعنوية ألفاظا ترفل في الحسية وتقوم على التشخيص والتجسيم ، فشبه مرارة العار والخزي ومعاركة الصديق ، وهي من المعنويات التي تؤثر في النفس وتحز في القلب فتؤله وتوجعه ، بمرارة الطعوم التي لا يستمرئها الذوق ولا يستطيعها اللسان ، تشبيها بليغا . وفي الصورة الثانية يحث بشامة قومه على المضي نحو الموت ، والموت شيء غير

(١) شعر بشامة ، ٢٢٤-٢٢٥ (المورد) ، والمفضليات ، ٥٩ . ب ٢٨ : أجدوا : أحدثوا أمرا جديدا فارتحلوا إلى أرض غير أرضهم . وذو شويس : مكان . حولا : مقيمين . ب ٢٩ : سهم : قومه . وأماثلهم : خيارهم . ب ٣٠ : عدولا : جورا ، عدلوا فيها عن الحق . ب ٣١ : خزي الحياة : العار . والطعام الوبيل : غير المستمر . ب ٣٣ : اللنة : من الأضداد ، تفيد معنى القوة والضعف ، وهي هنا القوة . الغول : ما غال الشيء فذهب به ، يحرض قومه على القتال فيقول : لِمَ تُعْطُونَ الضيمَ والموتُ لا بد أن يغتالكم . ب ٣٤ : حش النار : إيقادها ، يقول : أوقدوا لعدوكم كما يوقد لكم .

(٢) المفضليات ، ٥٥ . والهامش (٢٩) ص ٢٢٤ من المورد .

مدرك ولا مجسم أو مشخّص يقصده القاصد يطلبه أو يعاركه ، وإنما يريد المسير نحو ساحة الحرب التي تتسبب في الموت . فتراه يشبه الحرب بالموت لأنها أدواته ، ثم يحذف المشبه ويصرح بالمشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية . ولأن لفظ الموت الذي جرت به هو مصدر مشتق من الفعل ، فالاستعارة تبعية . والقرينة مقالية لأن السير يكون للحرب في ساحتها لا للموت التي لا يعلم أحد أين وكيف يدركه ، فلفظ (سيروا) منع من إرادة المعنى الحقيقي الذي لا يصح أن يكون الموت وجهة له . وقد أفادت الاستعارة ترعيب العدو وتفزيعة ، إذ إنه لما تفرع مثل هذه العبارات مسامعه سيستعلم أن التمكن من هدفه بعيد المرام ، وأنه ممتنع لاتصافه بالشجاعة والاستعداد للموت والقتال .

وفي البيت الأخير نرى بشامة يشبه الحروب بالنار المتلظية التي تأتي على الأخضر واليابس لجامع الالتهام وقتل الحياة في كل ، ثم يحذف المشبه به ويرمز إليه بشيء من لوازمه وهو (حُشُوا) التي تعني : أشعلوا [وأوقدت] على سبيل الاستعارة المكنية ، وهي تبعية إذ جرت في الأفعال (حشّ وأوقد) . فابتغى بشامة تهويل العدو من ناحية ، وتحريض قومه على المواجهة من جهة ثانية ، فاجتمع له الحسان بهذه الصيغ .

ولا نريد أن نتوقف عند هذا الحد دون أن نتبين بعض الأمور الأخرى التي أسهمت في إبداع الدلالة وتقوية المعاني التي جاء التشبيه البليغ والاستعارة لأجل الكشف عنها . فمن تلك الأمور حرص بشامة على تخير ألفاظ بعينها دون أخرى بديلة ممكنة لأداء المعنى : أنظر - مثلاً - إلى قوله في البيت الأخير : «وَحُشُوا» بدل «وَشَبُوا» وهما على معنى واحد : نقول شَبَّ النارَ أو حَشَّها بمعنى أضرمها^(١) ، كما أنهما على الوزن (فعولن) نفسه ، إذاً ما الفرق؟

تحتوي لفظة «حشوا» في بنيتها على حرف له أهميته الدلالية في تشاكلة مع باقي حروف الألفاظ الأخرى المكونة للبيت ، حرف لا تحتويه لفظة «شبا» وهو حرف الحاء . لقد حقق تخير بشامة لهذا اللفظ دون غيره تكرير حرف الحاء وتشاكلة إلى

(١) جاء في اللسان (حشش) : حَشَّ النارَ يَحْشُها حَشًّا : جمع إليها ما تفرق من الحطب ، وقيل : أوقدها

(...) وَحَشَّ الحربَ يَحْشُها حَشًّا : كذلك على المثل إذا أسعرها وهيجهها تشبيها بأسعار النار . وفي

مادة (شبيب) يقول : شَبَّ النارَ والحربَ : أوقدها (...) وَشَبَّ النارَ : اشتعلها .

جانب الألفاظ الأخرى الحاملة له (الحروب، رماحا، فحولاً). وهذا التكرير منح البيت قوة موسيقية أذكت المعنى بقيمة مضافة تتناسب وموضوع الحرب وما يذوقه الناس بشأنها من حسرة موت وحرقة فراق وحرّ جرح. والحاء حرف حلقي ويتميز صوته في كثير من الألفاظ التي يقع فيها بدلالته على الطعم اللاذع المؤثر^(١).

ثم انظر إلى قوله : * خِزْيُ الْحَيَاةِ وَحَرْبُ الصَّدِيقِ * وتساءل معي : أما كان ليقول مثلاً : وَعَرَكُ الصَّدِيقِ ، أو : وَغَزَوُ ، أو : وَقَتْلُ ، أو ما شابه . . . وهي كلها ألفاظ خَدَمٌ للمعنى المراد ؛ ولكنه ما كان ليتحصّل على بلاغة موسيقية كتلك التي تحصّلت له مع اختياره ذاك ، والذي خدم الدلالة وقوى النغم في آن ، اعتباراً أن بنيته تحوي حرف الحاء المتشاكل مع «الحياة» التي سبقته وأفادت معه معنى المطابقة ؛ لأن الحرب أداة للموت التي هي نقيض الحياة . أو لنقل : الحرب وسيلة لإنهاء الحياة .

كما أن ركوبه بحر المتقارب الذي يتشكل من ثمانية أجزاء تتكرر فيها (فعولن) بذاتها ، منح القصيدة موسيقى عجيبة بديعة ، إذ إن تكرار أوزان بعينها ثماني مرات في البيت الواحد يستدعي ألفاظاً تتشاكل حركاتها وسكناتها تشاكلاً مرتباً ، يجعل تلفظ القصيدة أشبه يعزف لحن مؤلّف منتظم على آلة موسيقية ، لا تغادره حتى تنتهي تلك السمفونية الرائعة .

ثم إن بشامة بعد أن وطأ ومهد في الأبيات الأربعة الأولى لقبيلته بما يؤكد به أن الفرار والإخلال بالعهد والتخلف عن نصرة الحليف هو خزي لا يرتضيه الكريم لنفسه ؛ نجده يكتف من الأساليب الإنشائية الطلبية ، فتطالعنا أفعال الأمر والنهي متوالية تباعاً منذ بداية عجز البيت ما قبل البيتين الأخيرين حتى النهاية ، فترى النهي في : لا تقعدوا ، والأمر في : سيروا ، حشّوا ، وفي البيت الثاني : أبلغ . وقد أفادت تلك الصيغ معنى الإرشاد والتوجيه نحو القرار الصائب لقومه وهو الإقبال على المواجهة ، وأفادت - في المقابل - تهديد العدو بأن أدت معنى الاستعداد والكف عن التردد والاستسلام الذي كان قبلاً .

لذلك نرى بشامة بن الغدير ينظر في تأليف المعاني الحبلية بالدلالات الجانبية الكثيفة وإخراجها إخراجاً لطيفاً دقيقاً ، دون أن يغض طرفه عن أي مؤثث من المؤثثات التي من شأنها تقويتها وتركيتها ، من تشبيه بليغ ، واستعارة مصيبة ، ولفظ

(١) إبداع الدلالة . د/محمد العبد ، ٢١ .

مُتَخَيِّرٌ ، وأساليب بديعة موحية ، وموسيقى عذبة رتيبة . . . إنه يؤلف المعاني ويغازل البلاغة الجمالية في الآن ذاته بحثاً عن التفرد الإبداعي والفني .

ولئن استعار أوس للحرب أظفارا غير مقلمة تعبيرا عن ضراوتها وخطورتها ؛ فإن زهيراً قد ابتكر مستعاراً آخر هو الضرس ، نزع بواسطته إلى التخلي عن الصور المستهلكة ، وتوليد صور جديدة بديعة . يقول : (طويل)

خُذُوا حَظَّكُمْ ، يَا آلَ عَكْرَمَ ، واذْكُرُوا
أَوَاصِرَنَا وَالرَّحْمَ ، بِالْغَيْثِ ، تُذَكِّرُ
خُذُوا حَظَّكُمْ مِنْ وَدُنَا ، إِنَّ قُسْرَنَا ،
إِذَا ضَرَسْتَنَا الْحَرْبُ ، نَارُ تَسْعَرُ (١)

يشبه زهير الحرب بضار من الضواري أكلة اللحوم (وكانوا يشبهون بالأسود غالباً) ، ثم حذف المشبه به وأستبقى صفة من صفاته وهي الأضراس على سبيل الاستعارة المكنية ، وأجرى الاستعارة بالفعل (ضرستنا) على التبعية ، ووصف المستعار له (الحرب) بالنار المستعرة على التجريد . ثم حصّن هذه الاستعارة بأخرى جاورتها وقوتها حتى إذا ما ذبلت الأولى وتآكلت وتلاشت ، ظهرت الثانية لامعة قوية فشدت عضدها وحصنتها . وهكذا نراه يشبه حرّ الأذى الذي يلحق كل من اقترب من قبيلته أو أراد غزوها بالنار المستعرة ، فحذف المستعار له وصرح بالمستعار منه على سبيل الاستعارة التصريحية . ولأنه أجراها على اسم جامد وهو النار فهي أصلية ، ولأن الوصف (تسعر) لاءم المستعار منه فهي مرشحة . كما أن الصورة الاستعارية -شأنها شأن الاستعارات السابقة- حسية مدركة بصرياً ، وإن جاء بعضها مجرداً . وهو ما يحظى بتلميع الصور وإخراجها من الخفاء إلى التجلي الذي يمكن إدراكه ، وهي سمة يتلاقى فيها الأوسيون جميعهم ، وقادت النقاد إلى اعتبارهم أنموذجاً في الشعر التصويري .

كما لجأ زهير إلى تكثيف الاستعارات والمزاوجة بين أقسامها دفعا بالخطاب نحو أسمى مراتب الخرق والانتهاك للشائع المألوف . وحقق ذلك بأن زكى استعاراته بالإنشاء الطلبى المؤسس على أسلوب الأمر (خذوا) الصادر على جهة الاستعلاء ،

(١) ديوانه ، ب ٣-٤ ص ١٥٩-١٦٠ . آل عكرمة : قبيلة كانت تريد الإغارة على غطفان قوم زهير . الأواصر والرّحم : القرابات التي بين قوم زهير وآل عكرمة . وتسعر : تنقد .

وبالأسلوب الخبري الطلبي المؤكد بأداة واحدة (إِنَّ قُرْبَنَا نَارٌ) ، وبالشرط (إِنَّ قُرْبَنَا إِذَا ضَرُسْتَنَا الْحَرْبُ نَارٌ تَسَعَّرُ) ، وبالتقديم والتأخير حين قدم جملة الشرط على إتمام جملة (إِنَّ) واسمها وخبرها ، إذ ترتيبه الأصل هو : (إِنَّ قُرْبَنَا نَارٌ تَسَعَّرُ إِذَا ضَرُسْتَنَا الْحَرْبُ) . أو : (إِذَا ضَرُسْتَنَا الْحَرْبُ إِنَّ قُرْبَنَا نَارٌ تَسَعَّرُ) ، فقدّم (ضَرُسْتَنَا الْحَرْبُ) التي تعني عضبتنا بأضراسها ، وهو مثل للشدة ، للاهتمام بأمر الحرب ولقت أنظار المخاطبين إلى عواقبها ، ولإبانة عن شدة جانب زهير وقومه في حال العراك .

فأنت ترى أن كل هذه الأساليب والتراكيب انسجمت في نظم بديع ، ونسج لطيف . وأنت ترى أنه أخرجها من أي معنى قد تدل عليه إلى مقتضى واحد تجتمع كلها لتؤديه ، وهو التهديد والتخويف والتهويل من شأن تلك الحرب التي ستكون كالنار المستعرة إن تجرأ أحد على إيقادها وإيقاظها . وهو ما سيزرع الهلع والتردد في نفس العدو فيتراجع عما أزمع الإقدام عليه . وبذلك نستخلص أهمية الشعر في العصر الجاهلي في إشعال الفتن أو إطفائها ، فهو سيف ذو حدين مثلما يُسنّ للحرب يُتغنى به للسلام .

ومن بديع استعارات زهير التي أفادت التخويف والترهيب قوله يهجو قوم بني عُلَيْم : (وافر)

لَقَدْ زَارَتْ بُيُوتَ بَنِي عُلَيْمٍ ،
مِنَ الْكَلِمَاتِ ، أَنِيَّةٌ ، مَلَاءُ (١)

جعل قصائده النارية التي هجا بها أولئك القوم بمثابة أنية ملأى بطعام مريّر غير سائغ ، طَعِمُوهُ على مضض مكرهين فألهب حلوقهم وأحشأهم بمرارته . والاستعارة ههنا مكنية أصلية . والتصريح بالأعلام في الهجاء زيادة في التقريع والتشهير بالمهجو ، وليس ذكر اسم القبيلة هنا إلا لهذه العلة . والأوسيون ، على الجملة ، مولعون بذكر أسماء الأعلام من الناس والقبائل والأمكنة . . . وكل مقام ذكروها فيه تجلّت الإضافة الدلالية وتبدّت القيمة الفنية ، تقريبا أو تلميعا عندما يتعلق الأمر بأسماء القبائل أو الشخوص ، وتحديدًا جغرافيا لغاية التذكر أو رسم مناطق الرعي والنفوذ أو التأريخ للأيام والوقائع كلما تعلق الأمر بالأعلام من الأمكنة . وهذه السمة

(١) ديوانه ، ب ٤٩ ص ١٤١ . الكلمات : يعني قصائد الهجو ، والعرب تسمي القصيدة كلمة . أنية ملأ :

ملوءة شرا من الهجاء .

- حقيقة - تتوسع لتشمل كل الشعر العربي القديم .

ويأبى كعب بن زهير إلا أن ينهج سبيل والده في الاستعارة من معجم الطعوم ما يشي بما يلقاه العدو من المرارة جراء عداته ، وفي ذلك يقول : (وافر)

فَأَبْلَغُ إِنِّ عَرَضْتُ بِنَا رَسُولاً
أَبَا الْمَمْلُوحِ إِنِّ لَهُ جَـلَالاً
أُمُودٌ خَلْفُكُمْ هَرَمَماً وَلَمَّا
تَذُوقُوا مِنْ عَسَاوَتِنَا وَبَالاً (١)

يقول : أتراكم تودي وتهلك جماعتكم بما فيها أولادكم ، ولم تذوقوا من عداوتنا ما ينكلكم ويكون وبالا عليكم . وإنما يتوعدهم ويتهددهم . وقد تحقق للشاعر ما قصد بإجراء الاستعارة ؛ حيث شبه النكال بالطعم الوبيل فحذف المشبه به وأبقى على لازمه المقاد من الفعل «تذوقوا» على سبيل المكنية التبعية .

ولكعب قوله متفاخرا : (كامل)

إِنِّي أَمْرٌ أَقْنِي الْحَيَاءَ وَشِيمَتِي
كَرَمُ الطَّبِيعَةِ وَالتَّجَنُّبُ لِلْخَنَاءِ
مِنْ مَعْشَرٍ فِيهِمْ قُرُومٌ سَادَةٌ
وَلِيُوثُ غَابَ حِينَ تَضْطَرُّمُ الْوَغَى (٢)

فجعل سادة معشره ليوثا مجازا ، وجعل للحرب اضطراما وليس لها - على التوسع - فكثف الاستعارات للتقوية والتحسين وإظهار الشاعرية والقدرة على الإبداع والتصرف في فنون القول . فجاءت الاستعارة الأولى تصريحية أصلية والأخرى مكنية تبعية ، وأخرجهما معا لإخراجا بصريا حسيا . أفادا من خلاله ، إلى جانب التباهي والتفاخر ، التخويف والتهويل ؛ إذ إنه يبتغي إبراز صورة قومه في مظهر القوة والشجاعة والإباء حتى يزرع الهلع والخوف في نفس أي طامع في استهدافهم .

(١) ديوانه ، ٢٠٥ . الجلال : العظمة والهيبة . الهمزة في «أمود» للاستفهام ، والمودي : الهالك . الخلف :

الأولاد ، وقال الأصمعي : النسل الرديء .

(٢) ديوانه ، ٢٣٣ . والقروم : واحدها قَرَمٌ ، والقرم من الرجال : السيد . تضطرم الوغى : تنشب الحرب

وتستعر .

ويقول الخطيئة : (طويل)

أَلَا هَلْ لَسَهُمْ فِي الْحَيَاةِ فِإِنِّي
أَرَى الْحَرْبَ عَنْ رُوقٍ كَوَالِحٍ قُرْتُ (١)

فعمد إلى تشبيه الحرب بحيوان مفترس ذي أنياب وأسنان طويلة يمزق بها الفرائس ، فحذف المشبه به ورمز إليه بالرُّوق (الأنياب أو الأسنان الطوال) على سبيل الاستعارة المكنية . وهي أصلية إذ أجراها على الجامد ، ولأن الافترار صفة ملائمة للمستعار منه فهي مرشحة .

الاستعارة أفادت في هذه البنية معنى التهديد والوعيد لتفزع العدو وترهبه ، وهذا المعنى قريب مما ذهب إليه أوس حين استعار للحرب نابا ؛ ولكن الخطيئة جدد وتصرف . فقد أسهمت البنية اللغوية للبيت بأسره في تقوية معنى التهديد والوعيد ، لما تضمنه من إنشاء طليبي أدته بنية الاستفهام (هل لسهم . .) ، وخبر مؤكد (إنني . .) المتبوع بالفعل الدال على معنى اليقين لإثبات التأكيد مرة أخرى (أرى) . ثم إن حرصه على المطابقة بين (الحياة) وبين (الحرب التي هي سبيل إلى الموت) منح البنية الاستعارية خصوصاً ، والصورة عموماً ، معنى التخويف من المصير الآتي . ثم إن جعلَ الخطيئة الحياة في شق من البيت والحرب في الشق الثاني ، مع تقديمه الحياة على الموت في الترتيب ، أعطى به المخاطبَ فرصة الاختيار بين ما هو عليه حينذاك وهو الحياة ولذلك قدّمها إذ لا يزال سهم هذا يتمتع بها ، وبين الحرب التي ستأتي بعدُ فتهلكه ولذلك أخرها إذ تسبقُ الحياة - دوماً - الموت والفناء . وهي صور عبثية فيها تأمل وفلسفة . كما تقوّت المعاني بالموسيقى الداخلية عن طريق توالي حرف الحاء في (الحياة ، الحرب ، كوالح) الدال على الطعوم اللاذعة للحلوق ، ومنها طعم الحرب المرّ ، وعن طريق تكثيف حركة الفتح (١٧ مرة) والكسر (٩ مرات) أكثر من الضم (مرتين) ، والمعلوم «أن الفتح والكسر يتسمان باللطافة والجمال ، بخلاف الضم التي

(١) ديوانه ، ب ٧ ص ٥٣ . في الحياة : أي في الصلح والسلام وإلا هلكوا . وسهم : من بني عبس ، هو سهم بن عوذ بن غالب قطيعة بن عبس . وقُرْتُ : أي افترت عن أسنانها ، وذلك عندما تكثّر عنها فتبرز حادة صلبة . والكالح : الذي برزت أسنانه وخرجت لشدة الحرب .

نجد فيها شيئاً من الخشونة والقوة»^(١) ، فما زال في موقف التلطف مع سهم هذا وإلا لما منحه حق التخير بين السلم والحرب .

ولذلك نجد الخطيئة يتبع نهج شعراء مدرسته الكبار ويسعى إلى التجديد في تأثيث صوره الفنية الاستعارية بكل ما من شأنه تقويتها وتحسينها وبعث الحياة في معانيها من الأساليب المختلفة ، وألوان الموسيقى الداخلية المعبرة .
ويقول أيضا : (طويل)

عَلَى كُلِّ مَحْضُوكِ الْمَرَائِلِ سَابِح
إِذَا أُشْرِعَتْ لِلْمَوْتِ خَطِيئَةٌ سُمْرٌ^(٢)

يصف الخطيئة في هذه الصورة انطلاق قبيلة بني عبس على خيولها القوية المسرعة المدربة على الكر والفر ، والتي يخلو عدوها من أي عيب ، لإنجاد قبيلة بني بجاد . فصور هذه اللحظة الحاسمة الحرجة تصويراً حركياً حسياً تكفلت الاستعارة بتشكيله . فشبّه الشاعر الموت المحدث بسفينة راسية لا تسبح إلا برفع شراعها الذي هو عبارة عن رماح خطية على سبيل الاستعارة المكنية التبعية . «إنها صورة عجيبة ومثيرة مصدرها خيال خلاق ، جعل الموت سفينة شراعها رماح هندية . وبذلك يتحقق الانحراف المطلوب داخل العمل الشعري ، إذ كسر الخطيئة أفق انتظارنا وحلق بنا في عالم غريب : الموت = سفينة لها شراع من رماح هندية»^(٣) .

إن وجه الغرابة في هذه الصورة يتجلى في اتساع المسافة الفاصلة بين طرفي التشبيه ، أو بين المستعار منه والمستعار له في البنية الاستعارية ، تلك المسافة التي استطاع الخطيئة اختزالها وتقريبها بخلق علاقات جامعة بين الطرفين المتباعدين .

(١) أسرار النص : مقارنة بنيوية مفتوحة . الدكتور محمد الواسطي ، ص ٨١ . وفي الأصل خطأ غير مقصود وفيه : «أن الضم والكسر يتسمان باللطافة ... بخلاف حركة الضم ...» ، والصواب ما ثبت ، وهو مراد المؤلف لا شك في ذلك .

(٢) ديوانه ، ب ١٥ ص ٨٣ . المحبوك : شديد الفتل ، يصف فرسا . والمراكل : موضع عَقَب الفارس . سابع : شديد العدو لا عيب في خطوه . الخطية : رماح منسوبة إلى الخط ، وهو مرفأ السفن بالبحرين تنسب إليه الرماح لأنها تحمل من الهند إلى هذا الرقا . وسُمْرٌ : نعت للخطية .

(٣) التشكيل الفني لدى شعراء المدرسة الأوسية : دراسة في الصورة الشعرية عند الخطيئة . أطروحة جامعية لنيل الدكتوراه . إعداد الطالب زياني بنعيسى ، ص ٢٠٢ . (رسالة مرقونة) .

«السفينة رمز النجاة من الموت ، كما أنها رمز الموت المحقق في بعض الأحيان ، لأنها في عباب البحر عرضة للهلاك في أية لحظة . لكن السفينة المقصودة في البيت توحى بالموت إذ هي مزودة بشراع على شكل رماح . فالشاعر جسد لنا الموت عبر صورة معبرة ومثيرة مصدرها خيال يتجاوز الواقع الموضوعي ليضع لوحات غير معقولة لكنها تعج بالشعرية والجمال الفني (. . .) لذا فالصورة تعيش في سياق الحرب ووسائلها ، لكنها تتجاوز هذا العالم لتصب في عالم الموت»^(١) .

وانني أزعج أن في قول الحطيئة في صفة الفرس : «مَحْبُوكِ المَرَاكِيلِ سَابِحِ» استعارة أيضا . إذ يشبه حركة قوائم الفرس بحركة أيادي العائم في الماء السابح في غمراته ، لعلاقة المشابهة في الضرب بالأطراف للنجاة أو العبور السريع في كُلِّ . ثم يخرج الاستعارة على المكنية التبعية بحذف المشبه به والإبقاء على لازم من لوازمه أتى به مشتقا على صيغة اسم الفاعل : سَابِح . فيكون الحطيئة قد كثف استعاراته وحصن كلا منهما بالأخرى وقواها بها ، إفادة للمبالغة في التهديد وإظهارا للقوة والقدرة والفروسية . ونزوع الحطيئة - على غرار شعراء مدرسته - إلى تكثيف الاستعارات للمعنى الواحد يجعل ذلك المعنى قادرا على ضمان البقاء والسير بين الناس ، حتى إذا ما تلاشت استعارة وخبت جذوة نارها وشاعريتها بالتداول والاستهلاك ؛ برزت الأخرى تدعمها وتحفظ لها هيبتها . يقول ميشال لوغورن : «قثمة استعارات أكثر حيوية تقاوم بقوة أكبر تخطي الزمن وتحفظ قدرتها على الإحياء صحيحة عدة قرون بعد إتمام صياغتها . بينما تفقد بعض الاستعارات روعة التجديد بسرعة أكبر ويصبح استعمالها شائعا أكثر»^(٢) .

ثانيا- الاستعارة ومعاني الرقة والذاتية

١- الاستعارة ومعاني الرقة

يجنح الشعراء في عدد من المواقف للين والرقة ولاسيما في مواقف التغزل مع موضوعات النساء ، ومواقف الاستجداء والاستعطاف مع موضوعات المدح والثناء ، ومواقف الضعف والاستسلام مع موضوعات الفناء والموت ورثاء السادة والأحباب .

(١) السابق ، ٢٠٣ .

(٢) الاستعارة والمجاز المرسل . ميشال لوغورن . تر/ حلاج صليبا . ص ١٨١ .

ولأن باع شعراء المدرسة الأوسية في التغزل بالنساء والتودد إليهن قليل ، بلليل ما أثبتناه في البحث المتعلق بصورة المرأة عندهم من خلال أسلوب التشبيه ، ولأن التكسب بالشعر إحدى ميزات شعراء هذه المدرسة ؛ فإن جل هذه المعاني التي جنحوا فيها للتلف واللين والرقّة . . قد تضمنتها مدائحهم ومراثيهم ، وهي كثيرة في المدح لغلبته على شعرهم ، وباهتة فيما عداه^(١) .

وهكذا سائرت استعاراتهم مقام القول وأحوال الخطاب والمخاطبين ، وجارت السياق العام الذي استدعاها وجلبها جلباً لتأدية المعنى وإيصال الرسالة ، فجاءت محمّلة بالمعاني الداعمة للموضوع ، المبيّنة للغامض منها في صورة لامعة نابضة بالحسن حافلة بالجمال .

من تلك المعاني قول أوس بن حجر يرثي فضالة : (كامل)

وَقَوَارِصَ بَيْنَ الْعَشِيرَةِ تُتَّقَى
دَاوَيْتَهَا وَسَمَلَتْهَا بِسِمَالِ^(٢)

فأوس هنا يسعى إلى بيان مناقب المراثي الذي كان صاحب النعم عليه والفضل الكبير ، وكان سيد العشيرة الذي يأتمر الناس بأمره ، الحريص على الألفة بينهم ودفع الخلاف الذي قد ينجم عن الكلام الجارح ؛ فشبه الكلام الذي يخلف ألماً معنوياً ونفسياً بالجرح الذي يخلف ألماً عضوياً ، ثم شبه إصلاح المراثي بين الناس الذين تسبب الكلام غير المتزن في إيذائهم بالدواء يقع على الجرح فيشفيه ، ثم عمد إلى الجمع بين المتباعدات وخلق علاقات تشابهية عن طريق إخراج الصورة على الاستعارة المكنية التبعية التجريدية . فتلفظ للمراثي بأن أسبغ عليه معاني السيادة ورأب الصدع بين الناس والرقّة ولين الجانب في التعامل معهم .

(١) أحصيت مجموع شعر زهير فوجدته يبلغ : ٨٩٦ بيتاً ، وأحصيت أبيات المدح فآلفيتها تصل حوالي :

٢٧٠ بيتاً ، وهو ما يعني أن شعر المدح عند زهير يحتكر قرابة الثلث بما نسبته : ٣٠ ٪ ، من ثمة يتأكد أن زهيراً شاعر مدح بالدرجة الأولى . (الإحصاء استهدف ديوانه بصنعة الأعلام ، مع ذيله بما رواه ثعلب وصعوداء) .

(٢) ديوانه ، ب٤ ص ١٠٧ . والقوارص : جمع قارصة ، وهي الكلمة المؤذية تخالف بين أفراد القبيلة . وسملتها : أصلحتها .

ويقول زهير مادحا سنان بن أبي حارثة : (وافر)

مَسْتَى تَأْتِيهِ تَأْتِي لُجْ بِحَسْرٍ
تَقَاذِفُ ، فِي غَوَارِيهِ ، السَّفِينُ (١)

فشبه بمدوحه بالبحر بجامع العطاء والسخاء في كل ، وربما بجامع الغموض والخطورة والتقلب في حال الحرب ، لإثبات أن للممدوح بقدر لينه شدة ، وهو المعنى الذي حمّله البيت الموالي إذ قال : (وافر)

لَهُ لَقَبٌ ، لِبَاغِي الْخَيْرِ ، سَهْلٌ
وَكَيْدٌ ، حِينَ تَبْلُوهُ ، مَسْتَيْنُ

فأجرى الاستعارة على التصريحية بأن صرّح بلفظ المشبه به (البحر) دلالة على الجود والسماحة والإطعام والعطاء غير المحدود . وهذه المعاني التي أجرتها الاستعارة غرض الشاعر منها التلطف للممدوح والتودد إليه . ولما أقام زهير استعارته على بنية الإنشاء الشرطية في : (متى تأتیه تأتي لج بحر) ؛ فقد كان يعي أنه بصدد إغناء المنحى المديحي وتكثيف عناصر الجمال فيه ، وبخاصة مع تكرير فعل الإتيان (تأتيه-تأتي) الدال على كثرة الوفود التي تستعطي الممدوح ، والشاعر ذاته أحدهم . ثم انظر إلى الرخاوة واللين والخفة الحادثة في تصويت حرف التاء وهو يتعاقب تباعا مع الألفاظ : متى ، تأته ، تأتي ، تقاذف ، لترى أن زهير لا يغادر استعاراته إلا بدعمها بما تلتقطه الأفهام من المعاني ، وما تتشّف به الأسماع من الطروب الإيقاعية .

ومثله قوله يمدح حصن بن حذيفة بن بدر المري : (طويل)

وَأَبْيَضَ ، فَيَّاضَ ، يَدَاهُ غَمَامَةٌ
عَلَى مُعْتَفِيهِ ، مَا تُغِبُّ فَوَاضِلُهُ (٢)

(١) ديوانه ، ب ١٥ ص ١٥٨ . ولج البحر : معظمه . والغوارب : الأمواج . و«متى» هنا لم تعمل بسبب ضرورة الوزن .

(٢) ديوانه ، ب ٣٠ ص ٥٥ . أبيض : نقي من العيوب . فيّاض : معطاء . المعتفون : الطالبون ما عنده . ما تغب فواضله : لا تنقطع عطاياه . ومثله قوله يمدح هرم بن سنان (ديوانه ، ب ٢٤ ص ٧٤) : (بسيط)
أَغْرَأَيْضُ ، فَيَّاضُ ، يُفَكُّكَ عَنْ أَيْدِي الْعُنَا ، وَعَنْ أَعْنَاقِهَا ، الرَّبَقَا

فاستعار للممدوح البياض تعبيرا عن الطهارة في كلِّ ، والفيض لعلاقة المشاركة في التدفق بالنعم في الطرفين ، وهما استعارتان مكنيتان لحذف المشبه به (الثوب النقي مثلا ، والبحر) والإبقاء على شيء من متعلقاته (البياض والفيض) . ثم شبه أيدي الممدوح التي يكون العطاء بها بالغمامة لاجتماع الإمطار والسخاء بالخير في الطرفين على سبيل الاستعارة المكنية . وبناء زهير صورة سخاء الممدوح بهذا التكثيف الاستعاري هو ضرب من ضروب التودد والرقّة والتلطف إلى الممدوح حتى لا تنقطع عطايه ، وهو ، من ناحية أخرى ، ضمان لبقاء صورته ومقاومتها للتآكل والتلاشي والاستهلاك ، خصوصا أنها نمت داخل فضاء غني بالموسيقية الداخلية التي أجراها الضاد والذال في صفات وأعضاء الممدوح : أبيض ، فيّاض ، يداه ، فواضله .

٢- الاستعارة وذاتية الشاعر:

يرّ الشاعر العربي ، شأنه شأن أي إنسان على وجه الأرض ، بالعديد من المواقف ، والكثير من التجارب . . فيعرك الحياة مرة وتعرّكه أخرى في صراع أبدي سرمدي يخوضه بني البشر مع اللقمة والآخر والذات ، والماضي والحاضر والآت . فيكتسب - بذلك - تجربة تسهم في تكوينه وتأهيله ، وفي صقل مواهبه وأفكاره وعلاقاته . .

ويعمل الشاعر على تضمين شعره تجاربه التي استخلصها من دروب الحياة المتقلبة ، وعبر ، بالأساس ، عن أحواله النفسية ونزواته الشخصية ، وعن رغباته وميوله وخواطره وأفراحه وأحزانه . . موظفا من الضمائر ما يتصل بذاته وعلى رأسها ضمائر التكلم .

وصور الأوسيون أحوالهم الذاتية في أحسن تقويم ، وأبانوا عنها في أعجب تعبير ، متخذين من الصور الاستعارية مطية ذلولا شخصوا بواسطتها ما يصعب تشخيصه من المعنويات ، وخرّجوا عن طريقها الحسيات الغامضة إلى الأوضح والأظهر ، في أسلوب جميل ونظم بديع .

من ذلك قول أوس بن حجر يصور أثر التجارب والعلاقة بالآخر في تكوينه الذاتي : (طويل)

أقولُ بما صَبَّتْ عليَّ غَمَامَتِي
وجُهِدِي في حَبْلِ العَشِيرَةِ أَحْطَبُ

أَقُولُ فَأَمَّا الْمُنْكَرَاتُ فَأَتَّقِي
وَأَمَّا الشَّدَا عَنِّي الْمَلَمُّ فَأَشْدِبُ^(١)

تقوم هذه الصورة على الكثافة الاستعارية :

✽ الاستعارة ١ : جعل فيها أوس الغمامة الماطرة التي تصب بغزارة ، معنى منقولاً للتعبير عن غزارة قصائده وجودة شعره ، على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية المرشحة .

✽ الاستعارة ٢ : جعل فيها الحبل لفظاً منقولاً على الاستعارة التصريحية الأصلية المرشحة ، للتعبير عن علاقة المودة التي تربطه بعشيرته لاجتماع المتانة والاتصال في كل .

✽ الاستعارة ٣ : جعل الخطب في الفعل (أحطب) لفظاً منقولاً على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية المرشحة ، للتعبير عن استمداد الطاقة والقوة والحماية من عشيرته ، لاجتماع المنفعة والحماية والطاقة في كل [يتقي الناس بضوء النار العدو والضواري ، وبحرارتها البرد والجوع] .

✽ الاستعارة ٤ : جعل التشذيب في الفعل (أشذب) لفظاً منقولاً على سبيل الاستعارة المكنية التبعية المجردة ، للتعبير عن بعده واتقائه الشرور والأذى وقطع الصلة بهما . كأنه قال : الشذا كالنبت الضار ، فحذف المشبه به ورمز إليه بالتشذيب الذي هو - في الأصل - قطع الشوائب من النبات والشجر .
أفلا ترى ، إذا ، كيف أبرز أوس بن حجر معاني ذاتية باطنية تدل على القول والمودة والاستعانة والاستعلاء على الرذائل . . في صور حسية واضحة جميلة عجيبة ، وكيف ربط بين الألفاظ المنقولة بكثافة على الاستعارة في نظم بديع ، وتجاور لطيف؟ .

ثم انظر إلى صيغ التكلم التي اختزل بها الشاعر دواخله الذاتية لتدرك كم هي كثيفة ومتنوعة ، تارة بالأفعال : أقول (مرتان) - أحطب - أتقي - أشذب ، وأخرى بضمير ياء المتكلم في : علي - غمامتي - جهدي - عني ، والتي أسهمت بملودها في انسياب الصوت وطلاقته ليتناسب ولحظة البوح بالأسرار الذاتية عن التجربة والعلاقات بالآخر . وانظر إلى الحمولة الموسيقية التي حُلِّي بها البيت كل من الجناس

(١) ديوانه ، ب ١٢-١٣ ص ٧ . والشذا : الأذى والشر . .

في (شذا- أشذب) ، والترديد الحاصل مع (أماً وأماً) ؛ لتدرك أن أوساً لا يُعنى بإبداع الصور الجميلة بتكثيف الاستعارات وتجاورها وحسب ؛ بل إنه ينسجها ويؤلفها جنباً إلى جنب مع مؤثرات أخرى تخدم المعنى وتقوي النغم .

وهذا كعب بن زهير يكشف عن التأثير العميق الذي يخلفه وقوفه على الأطلال الخالية من الأحبة في نفسه ، وهو تأثير مؤلم يحاول كظمه وإخفائه ، وذلك عن طريق تحويل الخطاب من التكلم إلى المخاطب ، جاعلاً تلك الدموع التي ذرفها من عينيه للآخر المتوهم . يقول : (مقارب)

أَمِنْ دِمْنَةِ الدَّارِ أَقْسَوْتُ سَنِينَا
بَكَيْتَ فَظَلْتَ كَثِيبًا حَزِينًا
بِهَا جَرَّتِ الرِّيحُ أَذْيَالَهَا
فَلَمْ تَبْقَ مِنْ رَسْمِهَا مُسْتَبِينَا (١)

ويقول في المعنى نفسه : (طويل)

أَمِنْ دِمْنَةِ قَفَرٍ تَعَاوَرَهَا الْبَلَى
لَعَيْنَيْكَ أَسْرَابُ تَفِيضٍ غُرُوبُهَا
تَعَاوَرَهَا طُولُ الْبَلَى بَعْدَ جِدَّةٍ
وَجَرَّتْ بِأَذْيَالِهَا جَنُوبُهَا (٢)

يستعويض الشاعر - كما ذكرنا - بضمير الخطاب عن ضمير التكلم ، أو لنقل : إنه يُداري أنه خلف الآخر ويتستتر به ، فلعله لم يقو على التصريح ببكائه وانسياب دمه لدافع كبرياء الرجل ورباطة جأشه وصبره . . ولكنه لا يتحدث إلا عن نفسه ولا يفصح إلا عن الأثر النفسي الأليم الذي انبعث مع التذكر ومع الحسرة التي اعترته ، إذ لم تعد أمامه من ذكريات الحبيب عدا آثاراً / رداً سفتها الرياح . تلك الرياح التي شخصها الشاعر فجعل لها أذيالاً تجترها تشبهاً لها بالثوب المتدلي الطويل ينسدل خلف المرأة فتخطو وهو يتبعها ماسحاً الأرض من ورائها ، وهو نقلٌ على سبيل الاستعارة المكنية التبعية المجردة إذ الأوصاف ثلاثم المستعار له وهو الريح . والعلاقة المشابهة : فالريح تخفي أي أثر للديار بما تسفه عليها من رمل وقراب ، مثلما تخفي

(١) ديوانه ، ٩٩ .

(٢) ديوانه ، ٢٠٨ . تعاورها : أتاها من كل جانب مرة بعد مرة . الغروب : الدموع .

أذيالُ الثوب معالمَ خطوات المرأة على رمل أو مثله إذ يلاحقها من خلفها يُجترُّ .
فالبنية الاستعارية حاضرة في تصوير المكان الموصوف ، هذا المكان الذي كان له
بالغ التأثير في ذات الشاعر التي أدمها التذكر فاستجابت لها العيون بالدمع المدرار .
إنها لحظة أخرى من لحظات الموت والفناء ، التي تعرفها رموز الحياة لاسيما المساكن
وما كان فيها من حياة متوثبة ، قبل أن يقتل هذه الحياة الارتحال عنها فتتكفل الرياح
بهمة اغتيالها وإزالة معالمها ، وهي لحظة ألت نفسية الشعراء ، ولذلك اهتموا بالطلل
في أشعارهم وخصوصا في الافتتاحيات لأنها محطة ذاتية تتدخل فيها «أنا» الشاعر
فتكشف عن خلجات النفس وأسرار الفؤاد ، وهي محطة أيضا يطلق فيها العنان
للمشاعر لتُنفس عن حالها بالبكاء .

وقد تعرّض الخطيئة للصورة عينها فقال : (بسيط)
يا دارَ هند عَفَّتْ إِلَّا أَثَافِيهَا
بَيْنَ الطَّوِيِّ فَصَّارَاتِ فَوَادِيهَا
قَدْ غَيَّرَ الدَّهْرُ مِنْ بَعْدِي مَعَارِفَهَا
وَالرَّيْحُ ، فَادْفَنْتُ مَغَانِيهَا
جَرَّتْ عَلَيْهَا بِأَذْيَالِهَا عُصْفُ
فَأَصْبَحَتْ مِثْلَ سَحْقِ الْبُرْدِ عَافِيهَا
كَأَنِّي سَاقِرْتَنِي يَوْمَ أَسْأَلُهَا
عَوْدَ مِنَ الرُّقْشِ مَا تُصْغِي لِرَاقِيهَا (١)

والتجربة الذاتية هنا هي هي ، والصورة الفنية الاستعارية أيضا هي هي . إلا أن
الخطيئة لا يتنكر لذاته ولا لمشاعره ، فتراه يستعمل صيغ التكلم لما يتعلق بأناه وذاته ،
وصيغ الغيبة لما يتعلق بالديار الدائرة التي أثارت في نفسه الشجن وأيقظت في
عواطفه الحزن ؛ ذلك الشجن الذي بلغ القمة حينما وجد الشاعر نفسه يسائل فلا
يجد لسؤاله إجابة ولا ردًا .

ولئن استمد الخطيئة صورته من صورة كعب السابقة ؛ فإنه جاورها بصورة
تشبيهية زكّتها وكشفت الغبار عنها ، وذلك حين شبه تلك البقايا ببقايا بُرد مسحوق

(١) الأبيات : ١-٣-٤-٥ ص ١٩٧ . مغانيها : منازلها . عُصْفُ : شديدة . عَوْدُ مِنَ الرُّقْشِ : أفعى قديمة لا

تصغي لراقبها .

بال ، إشارة إلى أن الزوال والفناء فعل فعله في ديار هند التي يتخذها الشاعر مزارا يستحضر فيه طيوف الحبيب . ثم بصورة تشبيهية أخرى لما شبّه صمت الديار الدائرة بالأفعى لا تستجيب للراقي ليجد نفسه ، وقد تحامى عليها بعاد الأنيس وصمت المكان وفناؤه ، فريسةً للذكريات الأليمة الحارقة .

لكن لماذا تحير الخطيئة الأفعى الرقش بالذات؟ وهل هي وحدها لا تصغي من بين بدائل أخرى؟

يرجع أحد الباحثين ذكر الحية -بصفة عامة- في شعر للخطيئة إلى عامل مادي وآخر نفسي : فالأول يتجلى في أن الحية «هي حيوان مكر ومخادع ، إنها تختلف عن الثعبان الذي يعرف بهدوئه وعدم اندفاعه . أضف إلى ذلك أنها تحسن التستر ، وغالبا ما تميت ضحيتها للتو واللحظة ، ثم إنها حيوان صغير لا يثير الانتباه ، لكنه أخطر مما يتوقع»^(١) . وهذا رأي ليس له كبير أهمية في هذا الباب ، بخلاف العامل النفسي الذي له موضعه ههنا ، والذي يتجلى -في نظر هذا الباحث- في أنه «يكشف عن حقيقة مرة [مفادها أن] الشاعر يومئ إلى كراهيته للحية -أمه- التي لدغته صغيرا ، وحملته العار كبيرا ، كما يومئ إلى انتصار عاجل لإعادة الاعتبار إلى كيانه المكسور . إنه الصراع النفسي المرير الذي انغرس في لاشعور الخطيئة وتشعب ، وانفجر شعرا ، مليئا بالتوتر والضيق»^(٢) .

ثالثا- التلقي الجمالي لبعض استعارات الأوسيين

تلقى علماء النقد والبلاغة والإعجاز واللغة شعر الأوسيين بحفاوة تعكس الاعتراف لهم بالشاعرية ، وبالدراية والعلم بفنون نظم الكلام ، وذلك من خلال استنادهم إلى شعرهم في جلب الشواهد واستدعاء المسوّغات ، للتعليل على القضايا البلاغية واللغوية العارضة وغيرها .

وفي سياق البلاغة الجمالية العربية ، استمد العلماء من الشواهد الأوسية الكثير ، معترفين لهم من خلالها بالحسن والإجادة في الغالب ، ونادرا ما استقبحوا صورة أو اعترضوا عن تركيب . .

(١) التشكيل الفني لدى شعراء المدرسة الأوسية . زباني بنعيسى . (أطروحة مرقونة) ، ص ١٩٦ .

(٢) السابق .

وبما أننا نستهدف هنا جمالية أسلوب الاستعارة أو الصورة الفنية المنسوجة بخيوط التركيب الاستعاري لدى شعراء المدرسة الأوسية ؛ فإن تلقي النقاد والبلاغيين بعض استعارات أعلام هذه المدرسة قد تراوح بين الاستحسان والقبول ، وبين الامتناع والنفور . على أن ما نفروا منه وعارضوه من استعارات إنما استندوا فيه إلى أساس السطحية والذوق الفردي والتداول الشائع بين الناس ، فجاءت أحكامهم قاسية لاذعة ، أحكام قتلت تلك الصور ودفت معالم الجمال فيها ردحا من الزمن ، قبل أن ينبش لحدها ناقد فذ فيتلقاها مسلحا بآليات تذوقية فنية جديدة تنبني على أساس حكومي يقوم على التروي والتمحيص وتدقيق النظر ، ويراعي كل الظروف المحيطة بلحظة الإبداع ، من سياق ، ومقام ، ومقتضى حال . . . وهذا الناقد الممحض هو عبد القاهر الجرجاني ، وذلك المنهج التحليلي الرزين هو أسلوبه دوما في معالجة جل قضايا النقد وأسرار البلاغة ؛ لأنه يقوم على تعاضد الحواس وتفاعلها لتحسس مواطن الجمال الأسلوبية ، اعتبارا أن «الإحساس بالجمال والتثبيت من مكانه ليس ملكا مشاعا لكل الناس . فكفاية التذوق تختلف من متلق إلى آخر ؛ غير أن المتذوق ذا الحواس الصافية ، والجوارح التي تلتقط الإشارات الجمالية التقاطا دقيقا وتحسها وتلذذها لا يمكن أن يخفى عنها موطن الجمال ، ولا أن يختلط عليها القبيح والمليح»^(١) . فالذوق مراتب وأمهر متذوقي جمالية الخطاب أدراهم بخفائيه وأعلمهم بأسراره وسياقاته ، وعبد القاهر من هؤلاء لا شك في ذلك .

إنما قبل ذلك يجدر بنا أن نشير إلى الحكم الذي أصدره عمر بن الخطاب رضي الله عنه في حق قطب المدرسة الأوسية زهير بن أبي سلمى ، وهو تبرئته من المعاظة في الكلام^(٢) . والمعاظة عند قدامة من عيوب اللفظ ، وتعني «مداخلة بعض الكلام في ما يشبهه من بعض ، أو فيما كان من جنسه وما هو غير لائق به ، وما أعرف ذلك إلا فاحش الاستعارة»^(٣) .

ويكفي الأوسيين فخرا تبرئة زعيمهم زهير من فاحش الاستعارة وقبيحها ، وجعلهم بينه وبين المعاظة حجابا كبيرا ، فتلك شهادة تدل على الاستحسان

(١) البديع ومنتعة القراءة الجمالية ، ١٠٢-١٠٣ .

(٢) طبقات ابن سلام ، ٤٤ . ونقد الشعر ، ١٧٦ .

(٣) نقد الشعر ، ١٧٦-١٧٧ . وكذا في : كتاب الصناعتين ، ١٨١ .

والإجادة ، وإن كانت لا تشمل كل أعلام هذه المدرسة الذين تُلْقِيَتْ بعض صورهم الاستعارية بالامتعاض والنفور .

✽ فمن الاستعارات البديعة التي استحسناها النقاد وذاع صيتها قول زهير :
(طويل)

صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلَمَى وَأَقْصَرَ بَاطِلُهُ
وَعُرِّيَ أَفْرَاسُ الصَّبَا وَرَوَّاحِلُهُ (١)

فقوله : «عري أفراس الصبا» معناه : ترك الصبا وركوب الباطل وطلب اللهو . قال الأعلام الشنتمري : «و(عري أفراس الصبا) هذا مثل ضربه» (٢) . إذ جعل للهوى أفراسا ورواحل لجامع الجموح والاندفاع في كل ، وأجاز القزويني عد الاستعارة هنا تخيلية أو تحقيقية (٣) .

✽ قال قدامة بن جعفر : «وقد استعمل كثير من الشعراء الفحول المجيدين أشياء من الاستعارة ليس فيها شناعة ، وفيها لهم معاذير ، إذ كان منخرجها منخرج التشبيه ، (. . .) ومن ذلك قول زهير : (البيت) ، فكأن منخرج كلام زهير إنما هو منخرج كلام من أراد أنه لما كانت الأفراس للحرب ، وإنما تُعَرَّى عند تركها ووضعها ، فكذلك تعري أفراس الصبا ، إن كانت له أفراس ، عند تركه والعزوف عنه» (٤) .

✽ وقال القاضي الجرجاني : «فإذا جاءت الاستعارة كقول زهير : ✽ وَعُرِّيَ أَفْرَاسُ الصَّبَا وَرَوَّاحِلُهُ ✽ (. . .) فقد جاءك الحسن والإحسان ، وقد أصبت ما أردت من إحكام الصنعة وعذوبة اللفظ» (٥) .

✽ واستشهد ابن المعتز بشعر زهير ثانيا بعد امرئ القيس في معرض حديثه عن الاستعارة ، ومنه هذا الشاهد (٦) . واستشهد به أبو هلال في معرض حديثه عن

(١) ديوانه ، ب ١ ص ٤٥ . وأقصر : كف . الرواحل : الإبل ، مفردا راحلة .

(٢) السابق ، ٤٦ .

(٣) التلخيص ، ٣٢٧ . والإيضاح ، ٢٩١ .

(٤) نقد الشعر ، ١٧٧-١٧٨ .

(٥) الوساطة ، ٣٩-٤٣ .

(٦) كتاب البديع ، ٨ .

الاستعارة الجيدة^(١) ، والباقلاني في فصل متعلق بذكر البديع من الكلام ، جاعلا الاستعارة أحد أهم أبواب البديع ورتبها ثانية بعد التشبيه^(٢) . ومثل به عبد القاهر الجرجاني للاستعارة^(٣) ، وكذلك الخطيب التبريزي^(٤) ، وأورده السكاكي في قسم الاستعارة المصريح بها المحتملة للتحقيق والتخييل^(٥) ، وأنشده وشرح تركيبه الخطيب القزويني في فصل الاستعارة^(٦) .
واستحسنوا أيضا قوله : (وافر)

إِذَا سُدَّتْ بِهِ لِهَوَاتُ تُغْفَرُ
يُشَارُ إِلَيْهِ جَانِبُهُ سَقِيمٌ^(٧)

وقوله : (طويل)

إِذَا لَقِخَتْ حَرْبٌ عَوَانٌ مُضِرَّةٌ
ضَرُوسٌ تُهَرُّ النَّاسَ أَنْيَابُهَا عُصْلٌ^(٨)

ومن الاستعارات المستحسنة قول أوس بن حجر : (طويل)

وَإِنِّي أَمْرٌ أَعْدَدْتُ لِلْحَرْبِ بَعْدَمَا
رَأَيْتُ لَهَا نَابًا مِنَ الشَّرِّ أَعْصَلَا^(٩)

وهو شاهد مثل به ابن المعتز في فن الاستعارة^(١٠) ، ووضعه قدامة في منزلة واحدة مع بيت زهير السابق^(١١) ، ومثل به العسكري في باب الاستعارة في معرض

(١) كتاب الصناعتين ، ٣١١ .

(١) إعجاز القرآن ، ٩٩ .

(٣) دلائل الإعجاز . تح / العلامة محمود شاكر ، ٢٨ و ٤٧ . وأسرار البلاغة بتحقيقه أيضا ، ٢٨ .

(٤) الكافي في العروض والقوافي ، ١٧٤ .

(٥) مفتاح العلوم ، ٣٧٧ .

(٦) التلخيص ، ٣٢٧ . والإيضاح ، ٢٩١ .

(٧) كتاب البديع ، ٨ . وكتاب الصناعتين ، ٣١١ .

(٨) كتاب البديع ، ٧ . وكتاب الصناعتين ، ٣١٢ .

(٩) ديوانه ، ب ٧-٨ ص ٨٣ . أعصل : أعوج .

(١٠) كتاب البديع ، ٩ .

(١١) نقد الشعر ، ١٧٨ .

حديثه عن استمداد زهير لصورة استعارية (١) .

وما تُدَوِّل من استعارات الأوسيين قول الخطيئة : (طويل)

أَلَا مَنْ لِقَلْبٍ عَسَارِمْ النَّظَرَاتِ
يُقَطِّعُ طَوْلَ اللَّيْلِ بِالزُّفَرَاتِ (٢)

استعار النظرات للقلب وهي للعين ، واستعار له التقطيع ، وهي استعارات مكنية
تبعية إذ جرت في مشتق وفعل ، ترشيحية إذ الصفات لاءمت المستعار منه لا
المستعار .

استشهد به ابن المعتز في باب الاستعارة (٣) ، وأبو هلال العسكري في الباب
ذاته (٤) .

* ومثلما ذكرنا نماذج من استعارات أوسية استحسننت ، فجری ذكرها على
الألسن ، وخُبرَت بها التصانيف المشهورة في البلاغة ؛ نخرج على ذكر أنموذجين
أوسيين للاستعارة التي تلقاها العلماء بالإعراض والنفور (٥) ، فنعتوها بنعوت عرّتها
من الحسن والجمال .

أشهر تلك الاستعارات التي استقبحوها قول أوس بن حجر في الرثاء : (منسرح)

لَيْسَبِكِكَ الشَّرْبُ وَالْمُدَامَةُ وَالْـ
فَشْيَانُ طُرّاً وَطَامِعُ طَمِعَا
وَذَاتُ هِدْمٍ عَسَارِ نَوَاشِرُهَا
تَصْمِتُ بِالْمَاءِ تَوَلْباً جَدْعَا (٦)

فالتولب هو ولد الحمار ، استعاره هنا ليريد به الطفل شبهه به . وهي استعارة لم

(١) كتاب الصناعتين ، ٣١٢ .

(٢) ديوانه ، ب ١ ص ٥٤ .

(٣) كتاب البديع ، ١١ .

(٤) كتاب الصناعتين ، ٣١٤ .

(٥) هذان الأنموذجان تعرضنا لهما في كتابنا : البديع ومتعة القراءة الجمالية ، ١٣٨ - ١٣٩ - ١٤٠ . وتكرير

هذا الكلام هنا ليس إلا تحصيل حاصل ، والمعاودة هنا حرفية تقريبا .

(٦) ديوانه ، ب ١٢ - ١٣ ص ٥٥ . الهدم : الثوب الخلق . والنواشر : عصب الذراع . الجدع : السيء الغذاء

تصمته بالماء لأنه ليس لها لبن من شدة الضر . وتلعا : أي يطلع عليهم مغيرا .

تستسغها أذواق البلاغيين والنقاد فأجهزوا عليها بالقذع والانتقاد .

قال قدامة في عيوب اللفظ متحدثا عن المعاظلة : «وبقي النكير إنما هو في أن يدخل بعضه فيما ليس من جنسه وما هو غير لائق به ، وما أعرف ذلك إلا قاحش الاستعارة ، مثل قول أوس بن حجر : (البيت) ، فسمى الصبي تولبا ، وهو ولد الحمار»^(١) . وهو الرأي نفسه الذي نقله العسكري^(٢) وابن الأثير عن قدامة^(٣) . وقال المرزباني : «عاب قوم على أوس بن حجر قوله : (البيت) ، لأنه أفحش الاستعارة بأن سمي الصبي تولبا وهو ولد الحمار (. . .) وقالوا : وكل ما جرى هذا المجرى من الاستعارة قبيح لا عذر فيه»^(٤) .

وتعتبر هذه الصور الاستعارية أنموذجا للأساليب التي خبا بريقها مع توالي ردود الفعل الساخطة ، والتي أعاد عبد القاهر الجرجاني نبشها وأخرجها من التحنيط فنفخ فيها روح الحياة والإشراق من جديد . حيث نجده يُخرِّج الخطاب تخريجا آخر يُجَوِّز معه عدول أوس عن المؤلف (الصبي) إلى غير المعتاد (التولب) ، فيقول بعد أن أنشد بيت أوس ذاك : «أجرى التولب على ولد المرأة وهو لولد الحمار في الأصل ، وذلك لأنه يصف حال ضرٍّ وبؤس ، ويذكر امرأة بئسة فقيرة . والعادة في مثل ذلك الصفة بأوصاف البهائم ليكون أبلغ في سوء الحال وشدة الاختلال»^(٥) . وكلامه له وجه من وجوه التصديق ، واستعارة أوس - بذلك - تجد من يعيد إليها حسناتها ، ويكسوها بهاءها الذي تعرّت منه مع سوء التأويل وعدم مراعاة المقام .

الصورة الاستعارية الثانية التي تمثل بها لغياب التجاوب مع المتلقي البلاغي للحطيئة ، وفيها يقول هاجيا الزبرقان بن بدر التميمي وآخر ، مادحا بغیضا : (طويل)

(١) نقد الشعر ، ١٧٧ .

(٢) كتاب الصناعتين ، ١٨١ .

(٣) المثل السائر ، ٣٠٦/١ .

(٤) الموشح ، ٦٣-٦٤ .

(٥) كتاب أسرار البلاغة . قرأه وعلّق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر ، ص ٣٩ . وتحقيق محمد

الفاضلي ، ص ٣٣ .

قَرَوْا جَارَكَ الْعَيْمَانَ لَمَّا تَرَكْتَهُ
وَقَلَّصَ عَنْ بَرْدِ الشُّرَابِ مَشَافِرُهُ (١)

والشاهد هنا في استعارة المشافر للشفتين ، إذ المشفر للبعير لا للإنسان .
ولعل من بين ردود الفعل النافرة للاستعارة هنا ما جاء على لسان أبي هلال
العسكري حين نعتها استعارة رديئة ، وبأنها بما «إذا أريد بذلك الذم والهجاء كان
أقرب إلى الصواب» (٢) . تماما مثلما عابها الخطيب القزويني (٣) والمرزباني (٤) .
ويأبى الإمام العلامة عبد القاهر الجرجاني مرة أخرى إلا أن يحرر هذه الصورة
الاستعارية من أسر الفهم الخاطيء وينحها حريتها وطلاقتها بتخريج جديد قدم له أولا
بالقول : «اعلم أنك قد تجد الشيء يُخلط بالضرب الأول الذي هو استعارة من طريق
اللفظ ويعد في قبيله ، وهو إذا حققت ناظر إلى الضرب الآخر الذي هو مستعار من
جهة المعنى وجار في سبيله . فمن ذلك قولهم : (إنه لغلظ الجحافل ، وغلظ
المشافر) ، وذلك أنه كلام يصدر عنهم في مواضع الذم ، فصار بمنزلة أن يقال : كأن
شفته في الغلظ مشفر البعير وجحفلة الفرس» (٥) .

وتلك إشارة إلى لزوم مغازلة السياق ومجاراة مقصدية الخطاب وبموازاة مع دقة
النظر . فإمامنا لا يندفع وراء الأحكام الجاهزة بوجود مثل هذه العناصر المساعدة على
الفهم الصحيح لمراد القول ووجهة الخطاب . وعلى هذا الأساس يبنى فهمه لاستعارة
الخطيئة السابقة التي تلقاها سابقوه بنفور وتحرز ، ويخرجها من السوء إلى الحسن ،
ومن الابتذال إلى الجدة والطرافة .

ثم يقول بعد أن أنشد بيت الخطيئة المعني بالحديث : «حقه» ، إذا حققت ، أن
يكون في القبيل المعنوي ، وذلك أنه وإن كان عنى نفسه بالجار ، فقد يجوز أن يقصد
إلى وصف نفسه بنوع من سوء الحال ، ويعطيها صفة من صفات النقص ، ليزيد

(١) ديوانه ، ب ٢٤ ص ١٠٢ . قروا : أطعموا . العيمان : المشتبه للبن . قلص عن برد الشراب : كره الماء من
شهوة اللبن .

(٢) كتاب الصنائع ، ٣٣٢ .

(٣) الإيضاح ، ٢٦١ . والتلخيص ، ٢٩٩ .

(٤) اللوشح ، ٩١ .

(٥) دلائل الإعجاز ، نخ/أبو فهر ، ٣٦ .

بنلك في التهكم بالزبرقان ، ويؤكد ما قصده إليه من رميه بإضاعة الضيف واطراحه وإسلامه للضر والبؤس»^(١) .

وبنلك يتمكن هذا «المحامي» من الدفاع عن بعض أعمدة المدرسة الأوسية ويثبت لهم براءتهم من أحكام جائزة جهر بها «قضاة» متسرعون ، محصناً برؤية نقدية حصيفة دقيقة ، تعيد النظر المرة تلو المرة في الإبداع ، وتقلبه على وجوهه المحتملة ، بحثاً عن الأسرار التي من شأنها خدمة قضيتهم التي لم توفيهما العدالة حقها . وبرؤيته تلك ألفيناه ينبهنا إلى استعارة أوس ومن بعدها استعارة الخطيئة ، اللتين نحا بهما سابقوه منحىً أذابهما ومحا أسرار الجمال منهما ، قبل أن يبعثهما من جديد بكل قوة وسحر وجمال ، فتتوهجا في سماء الإبداع مشرقتين براقتين .

ومن ثمة يصبح أن نقول : إن ما كابده شعراء المدرسة الأوسية من عناء في تأليف صورهم ، ونظم أساليبهم ، وإسباغ آيات الحسن والجمال على إبداعهم . . إنما هو لتحسينها من التآكل والابتذال ، وصونها من الخبث والانطفاء ؛ وحتى إن تعرضت للاستهلاك والامحاء فإن موتها لا يكون إلا كموت «فينيق» : إنه موت أسطوري يليه مبعث جديد تحيا معه حياة أبدية دائمة ، مبعثه متلق مؤهل يعيد النظر في الإبداع ويقلبه على وجوهه بحثاً له عن مسوغات يحيا بها حياة جديدة .

خلاصة واستنتاج

لقد أجريت - كما ترى - الاستعارة على نماذج محدودة من شعر الأوسيين ، غماذج رأيت أنها تكفي لإبلاغ المراد وتحصيل النتائج ، إذ لا يتسع المجال لدراسة كل الاستعارات وحصرها وتحليلها .

وعلى الرغم من هذا النهج الذي قاربت به أسلوب الاستعارة واستعمالاته ودوره الجمالي في بناء الصورة الفنية ؛ فإنني أزعّم أن ما حصّلته من النتائج والأحكام النقدية ، هو على أكبر درجات القرب من الحقيقة ، لا يرقى إلى مرتبة البرهان القاطع ، فلذلك ضرب من الغرور المعرفي برئت منه واستعدت من شيطانه .

وإذا رمت إجمال أهم خصيصات الاستعمال البلاغي لأسلوب الاستعارة لدى شعراء المدرسة الأوسية ، انطلاقاً من النماذج التي استهدفتها بالدراسة والتحليل ؛

(١) دلائل الإعجاز ، تح/أبو فهر ، ٣٧ .

فإنني أزعـم أنها تنحصر في نقاط سبع أوردها في الآتي :

✽ استعارات الأوسيين أقل من تشبيهاتهم ، وهم في ذلك على مسير شعراء زمانهم .
✽ استعارات الأوسيين تأسس بنيانها على التجاور والتكثيف صوناً لها من الأمحاء والتآكل وخدمة لإعجاز الصورة الفنية التي هي - في نهاية المطاف - مطية لخدمة الدلالة .

✽ استعاراتهم بريئة من السرقة المعيب نظراً لإخضاعها للتشقيف والتصرف والمعاودة ، بحثاً عن التجديد والتطوير ، وهو ما تحصل لهم بحق وبشهادة الشراح وعلماء النقد .
✽ الأوسيون يوثرون التعبير بالاستعارات المكنية التبعية الترشيحية أكثر من غيرها ، إذ إنها كلما كانت كذلك - كما أثبتنا قبل - كانت أجل وأجود وأجمل . كما أن تلك الاستعارات تراوحت بين تجسيم المعنويات وتشخيصها ، وبين التصوير بالحسيات وإخراجها إخراجاً بصرياً عجيباً . وسواء أفي هذه أم في تلك ، فقد كانت تُجَلِّي الخفي فتُخبر وتُقنع ، وتُحلِّيه بأسرار الجمال فتؤثر وتُمتع . .

✽ شعراء المدرسة الأوسية التفتوا إلى كل صغيرة وكبيرة من شأنها ابتكار صور استعارية طريفة وبديعة ، فحَرَصُوا على تَحْيِير الألفاظ المناسبة ، وعلى توظيف أساليب الإنشاء - بالأساس - وبعض أساليب الخبر ، ثم على إثراء موسيقية النص الشعري من الداخل والخارج . فالدلالة في شعرهم كثيراً ما تبرجت صوتياً قبل أن تتجلى بلاغياً ، وهو ما يشي بقدرات شعراء هذا التيار الهائلة على التصويرية ارتكازاً إلى كل ما من شأنه خدمة الدلالة ، سواء أبقنوا التصوير ومن ضمنها الاستعارة ، أم بمؤنثات التنعيم ، أم بجماليات التركيب واختيارات المعجم .

✽ الأوسيون اتخذوا من الاستعارة مرآة عاكسة لذاتهم الشاعرة وللآخر ، وتحكمت عوامل خارج النص تعلقت بظروفهم الاجتماعية وتراكماتهم النفسية في إنتاج استعاراتهم تلك ، ويمثلهم الخطيئة في ذلك خير تمثيل . وهي عوامل زكّت جمالية الصور الاستعارية فمنحتها تجويداً وقوة ظهرت معها اللغة متفجرة بطاقتها ، والأساليب متألثة بحسنها ، والموسيقى منبعثة من أوتارها . .

✽ تلقى علماء النقد والبلاغة استعارات شعراء المدرسة الأوسية بالسرور والحبور ، شاهد على توفّق هؤلاء الشعراء في الإجادة وتحقيق الجمال الأسلوبي والدلالي . وتلقّى بعضهم بعض الصور الاستعارية بالامتنعاض والنفور ، شاهد على سوء الفهم ليس غير .

الباب الثاني

جمالية أساليب الصوت والتقابل

وأخرى أجاد فيها الأوسيون

الفصل الأول

جمالية أساليب التنعيم

تقديم

إهتم الشاعر العربي - من بين ما اهتم به - بإرضاء الأذن الذواقة للموسيقى سواء أكانت بشرية أم حيوانية ، فهو قد تغنى بشعره لنفسه وللناس أجمعين ، مثلما تغنى به لمطيطه التي يعبر بها السبل البعيدة ، وربما لما يعترض طريقه من أصناف الوحيش وأنواع الضواري ، وكذا للطبيعة بليها وصحرائها ، ووديانها وروابيها ، وفي حالة سكونها وهيجانها على الجملة . .

وما كان لهذا الشاعر أن يمنح شعره تلك الطاقة الموسيقية الهائلة التي وهبته اللحن والاتزان الصوتي إلا من خلال ما أجراه فيه من تخيير لذيذ الوزن ، وضبط نظام القافية ، واهتمام بموسيقية اللفظ ، وعناية بقيمة الحركات والسكنات في حروف الكلم لتحقيق التناسب الإيقاعي العام ، من خلال الملاءمة والنظام والوحدة في الربط بين موسيقى الألفاظ وموسيقى الأوزان ، وصولا إلى الصورة المتكاملة التي تقوّي الإيقاع وتؤازر الدلالة في أن .

يقول الدكتور عبد العزيز الكفراوي : « لا يكاد قارئ الشعر الجاهلي يخطئ سيطرة الموسيقى عليه ، فأبياته مقسمة إلى مقاطع متوالية متناسقة ، وقوافيه محوطة بسياج من الشروط التي توجب أن تكون صورتها متعددة في القصيدة كلها من حيث الحركات والسكنات . والروي يجب ألا يتغير أو يتبدل مهما طالت القصيدة . والذي يمكن أن يصل إليه الباحث من هذا كله أن الشاعر العربي يهتم بإرضاء الأذن»^(١) .

إن الوزن هو الموسيقى العروضية من بحر وقافية وروي ، بينما الإيقاع يختزل عناصر بلاغية يدخل فيها كل من الإيقاع الداخلي ، وإيقاع التكرار ، وإيقاع التوازن الصرفي ، وهي عناصر ذات «أهمية نغمية قلما ينصب عليها اهتمام الباحثين ، لشهرة

(١) الشعر العربي بين الجمود والتطور ، ٢٧ .

الإيقاع العروضي وسيطرته على جل الدراسات الأدبية والنقدية»^(١).

لقد تقصيت الأوزان التي شيد عليها شعراء المدرسة الأوسية بنيان إبداعهم الفني فالفيتها على قدر من التشابه من حيث الأولية والاهتمام : إذ يستحوذ الطويل والبسيط والكامل والوافر ، والمتقارب عند بشامة خاصة ، على شعر المجموعة ، مع بعض التباين النسبي في رتبة كل وزن عند هذا الشاعر أو ذاك . وفي الآتي الحصيلة الإحصائية العامة للأوزان التي نُظم عليها شعر الأوسيين :

الشاعر	أوس بن حجر		بشامة بن الغدير		زهير بن أبي سلمى		كعب بن زهير		الخطيئة	
الوزن	نسبته %	رتبته	نسبته %	رتبته	نسبته %	رتبته	نسبته %	رتبته	نسبته %	رتبته
الطويل	٥٥,٥١	١	٢,١٠	٤	٤٥,٤٧	١	٤٢,٥٩	١	٤٩,٦١	١
البسيط	٢٠,٩١	٢	٣٠,٥٢	٢	٢٤,٩٤	٢	١٩,٩٠	٢	١٤,٣٠	٣
الكامل	١١,٠٢	٣	٢٧,٣٦	٣	٤,٢٢	٤	١٥,٢٩	٣	١١,٢٥	٤
الوافر	٢,٦٦	٥	٠٠	٠٠	٢١,٩٣	٣	٦,٠٨	٦	١٧,١١	٢
المتقارب	٥,٨٩	٤	٤٠,٠٠	١	٣,٤٢	٥	٦,٩٠	٥	٤,١٣	٥
المنسرح	٢,٤٧	٦	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠
السريع	١,١٤	٧	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠,٣٨	٧
الرملي	٠,٣٨	٨	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠
الخفيف	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٠٠	٩,٢١	٤	٢,٦٩	٦

وأما الإيقاع الداخلي فهو الذي يخص تصويتية الكلمات المفردة الناشئ عن حسن تأليف حروفها وحركاتها وجمال توافق ذلك مع دلالتها . وإيقاع التكرار اللفظي يقوم على تكرار الحروف والمدود والحركات وهو تكرار جزئي ، ثم على تكرار اللفظة ذاتها وترددها ، ما ينشأ عنه تنغيم وإيقاع لافت ، وهو التكرار الذي سنستهدفه بالدراسة إذ يتعلق بجمالية الأساليب النغمية من جناس وتصدير وترصيع . . . وإيقاع

(١) قضايا في الخطاب النقدي والبلاغي . د/محمد الواسطي ، ١٣١ .

التوازن الصرفي يقوم على التعادل الصرفي والعروضي ، وعلى التماثل التوازني الذي يستدعي وحدة التقفية في المقاطع المتماثلة .

ولئن جهد الشاعر العربي القديم نفسه لإبداع مثل تلك السمفونيات الشعرية الخالدة التي مازالت تقاوم الدهر ، وتتجدد وتنبعث متلاثلة متوهجة مع كل دراسة متخصصة استهدفتها من الباحثين منذ قديم الزمان إلى الآن ؛ فإنه ذلك ما كان إلا لخدمة الدلالات والمعاني التي يروم إبلاغها للمتلقي . يقول الدكتور محمد النويهي : «إن الشعر يتكون من كلمات ، أي من ألفاظ لغوية لها معان ، ينسجم بعضها مع بعض في إصدار إيقاع مرتب بنوع من أنواع الترتيب المطرد (. . .) من هذا نرى أن كل ما يريد الشاعر أدائه إلينا من مضمون فكره وعاطفته إنما يؤديه إلينا عن طريق الكلمات اللغوية ، بما لها من معان وبما لها من خصائص موسيقية»^(١) .

ويعد الاستبدال الذي يجريه المبدع على معجمه من خلال إثارة ألفاظا بعينها من بين بدائل أخرى ، أهم سبيل إلى تحقيق الانسجام الإيقاعي الذي يتولد من تجنب أصابه ، أو ترديد أحده فيه ، أو تصريح أو ترصيع قصد إلى صناعته ، شرط أن يخلو من المبالغة والغلو ، ومن التعسف في اجتلاب الألفاظ وإكراهها على مواضع لا يرضيها المقام ولا يأنسها السياق . وأحسنها ما جاء سهواً رهواً بريئاً من التكلف والتعسف .

يقول الإمام عبد القاهر متحدثاً عن سبل تحقيق الجمال في الأساليب الإيقاعية : «ولن تجد أيمن طائراً ، وأحسن أولاً وآخرها ، وأهدى إلى الإحسان ، وأجلب للاستحسان ، من أن ترسل المعاني على سجيتها ، وتدعها تطلب لأنفسها الألفاظ ، فإنها إذا تركت وما تريد لم تكتس إلا ما يليق بها ، ولم تلبس من المعارض إلا ما يزينها . فأما أن تضع في نفسك أنه لا بد من أن تجنس أو تسجع بلفظين مخصوصين ، فهو الذي أنت منه بعرض الاستكراه ، وعلى خطر من الخطأ والوقوع في الذم»^(٢) .

ويسمي الدكتور عبد الله الطيب الفنون البلاغية التوقيعية التي لها بالغ التأثير على جمالية موسيقى الشعر أركان الرنين التي يقوم عليها إيقاع البيت بعد الوزن والقافية^(٣) .

(١) الشعر الجاهلي : منهج في دراسته وتقويمه ، ١ / ٣٩ .

(٢) أسرار البلاغة ، نخ / محمود شاكر ، ١٤ .

(٣) المرشد ، ٥٨ / ٢ وما بعدها .

وسأتبع بعضاً من هذه الأساليب التطريبية تباعاً في شعر الأوسيين ، محاولاً تحسس ما تحتزنه من طاقات موسيقية إيقاعية تربطها بإبداع الدلالة وتقوية المعاني ، مستخلصاً أهم سمات الاستعمال الأسلوبى الجمالى لهذه الفنون البلاغية المصوّنة .

أولاً: جمالية أسلوب الجناس

أحسبني أقول رجيعاً مكروراً إن خضتُ في الحديث عن الجناس بين اللغة والاصطلاح البلاغى ، لسبب واحد مفاده أن البحوث والإصدارات تعجّ بهذه المسيرة التاريخية لفن الجناس ، وكذا باقى فنون البلاغة التوقيعية . فتكفى إطلالة على كتاب (جنان الجناس) للصفدي ، أو العمدة لابن رشيق ، أو المنزوع البديع للسجلماسي ، أو كتاب (فن الجناس) لعلي الجندي ، أو (ظاهرة البديع) للدكتور الواسطي ، وغيرها كثير .

وعلى سبيل الاختصار أورد هذين التعريفين لصلاح الدين الصفدي ، يقارب أحدهما مصطلح الجناس مقارنة لغوية ، والآخر مقارنة بلاغية :

أما الأول فقله : «سمي هذا النوع جناساً لمجيء حروف ألفاظه من جنس واحد ومادة واحدة (. . .) ولا يشترط تماثل جميع الحروف ، بل يكفي في التماثل ما تقرب به المجانسة»^(١) .

وفي هذا التعريف تقسيم للجناس إلى تام وناقص .

وأما الآخر فمهّد له بتعاريف كثيرة لأرباب البلاغة فساق تعريف الرمانى^(٢) ، وابن المعتز^(٣) ، وابن الأثير الجزري^(٤) ، وبدر الدين ابن النحوية^(٥) . ثم أتبع تلك

(١) كتاب جنان الجناس في علم البديع . تأليف العلامة صلاح الدين الصفدي ، ص ١٠-١١ .

(٢) «هو بيان المعاني بأنواع من الكلام يجمعها أصل واحد من اللغة» . نقلاً عن السابق ، ١٥ .

(٣) «هو أن تجيء الكلمة بجناس أخرى . . . ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها» . كتاب البديع ، ٢٥ .

(٤) «وحقيقته أن يكون اللفظ واحداً والمعنى مختلفاً» المثل السائر ، ٢٦٢/١ .

(٥) وهو «أن يؤتى بمتماثلين في الحروف أو بعضها ، متغايرين في أصل المعنى من غير رد العجز على الصدر» . نقلاً عن جنان الجناس ، ص ١٥ . وأثبتت خطياً همزة (ابن) في : «بدر الدين ابن النحوية» لأن العلم الذي بعدها مؤنث ، وإن كان كذلك ثبتت .

التعاريف النقد والانتقاص والتعبير عن عدم الارتضاء ، محاولا سلوك السبيل وتهيئة السامع إلى قبول التعريف الذي يستغيه هو . وهو قوله : «والذي اختاره أنا في رسم الجنس أن أقول : هو الإتيان بمتماثلين في الحروف أو في بعضهما ، أو في الصورة أو زيادة في أحدهما ، أو بمتخالفين في الترتيب أو الحركات ، أو بمماثل يرادف معناه مماثلا آخر نظما ، ولعل هذا الرسم أقرب إلى السلامة مما ذكر»^(١) .

وعندي أنه ما من تعريف أبعد من السلامة وأدخل في التكلف والتوعر من هذا الذي أتى به الصفدي وحض عليه . فالحدود الاصطلاحية لأي من مفاهيم النقد أو البلاغة أو العلوم الأخرى ، تستدعي الإيجاز ما أمكن لتعلق بالأفهام وتسهيل للحفظ وتسير في الناس مسرى الأمثال . ألا ترى أنهم يحدثون الشعر مثلاً- وما أدراك ما الشعر- بالقول : «قول موزون مقفى يدل على معنى»^(٢) ، وهو تعريف لكثير من المعاني في قليل من اللفظ . فأين هذا من تعريف الصفدي الذي ضمن له السلامة وباهى به ، وهو ليس إلا «ما يستعاذ بالله منه ، فهو سلسلة طويلة من المعطوفات ملة متوعدة معقدة ، والذي دعاه إلى ذلك حرصه الشديد على أن يأتي به جامعاً مانعاً فوق في أقبح مما فر منه ، ولو كان التعريف يأتي على هذه الصورة لكان من الخير أن تترك الأشياء غفلاً من التعريف»^(٣) ؟ .

نخلص من ذلك إلى أن الجنس هو فن يقوم على مبدأ المشاركة في البنية اللغوية للفظ كلياً أو جزئياً ، وهو من جنس الألفاظ المكررة التي تتأزر بتكرارها موسيقية النص الذي احتواها ، ودلالة المعاني التي اجتلبتها .

وأريد أن أشير أيضاً إلى الخلاف الحادث في تسمية هذا الفن البديعي ، فما يسميه البلاغيون جناساً تاماً يسميه قدامة : المطابق . وما يسمونه جناساً غير تام/ ناقص يطلق عليه : المجانس . وأما المطابق الذي يعني الشيء وضده عند البلاغيين ، فهو عنده : التكافؤ^(٤) . وفي موضع آخر يسمي الجنس : اشتقاق لفظ من لفظ ،

(١) جنان الجنس ، ١٩ .

(٢) نقد الشعر ، ١٧ .

(٣) فن الجنس (بلاغة-أدب-نقد) . تأليف علي الجندي ، ص ١١ .

(٤) نقد الشعر ، ١٤٣ وما بعدها بشأن التكافؤ . و : ١٦٢ وما بعدها بشأن المطابق والمجانس .

ويبقى الطباق هو التكافؤ^(١). وقد نقل ابن سنان الخفاجي ما أوتر عن العلماء رفعا لهذا الالتباس الاصطلاحي الحاصل، إذ نقل الحاتمي عن أبي الفرج الأصفهاني قوله: «قلت لأبي الحسن علي بن سليمان الأخفش: أجد قوما يخالفون في الطباق، فطائفة تزعم -وهي الأكثر- أنه ذكر الشيء ومقابله وطائفة تخالف في ذلك وتقول: هو اشتراك المعنيين في لفظ واحد، فقال: من هو الذي يقول هذا؟ فقلت: قدامة، فقال: هذا يا بني هو التجنيس، ومن زعم أنه طباق فقد ادعى خلافا على الخليل والأصمعي^(٢)».

هذا، وقد أكد ابن المعتز أن القدماء سبقوا المحدثين إلى فنون البديع ومنها الجناس، وهو قول سليم لا يرده إلا متعصب أو قليل حظ بمعرفة أشعار العرب. ومن ثمة فإن الجناس -باعتباره ثاني فنون البديع بعد الاستعارة بحسب تصنيف ابن المعتز واضح هذا العلم- شائع كثير في أشعار الأقدمين، وهو قليل -حقا- إذا ما قورن باستعمالاته في شعر المحدثين وبخاصة عند إمامهم أبي تمام.

ولشعر الأوسيين من الجناس نصيب وافر أغنى الإيقاع وأثرى الدلالة، ويعتبر الحطيثة أحرصهم على الإكثار من التجنيس والترديد مقارنة مع باقي شعراء مدرسته.

وتختلف قيمة الجناس من حيث الموسيقى والدلالة باختلاف الألفاظ المتجانسة عددا ومكانا بحسب موضعها داخل البيت، «فالجناس قيثارة الشاعر التي يعزف عليها ويدنلن بها سواء أكانت المسافة الزمانية بين طرفيه متجاوزة متقاربة أو متباعدة، فكل هذا يلبي حاجة النفس إلى ألوان النغم ويطربها ويهزها»^(٣).

كما أن الألفاظ المتجانسة غالبا ما تأتي متعانقة مع الترديد أو التصدير متشاكلة معهما، فتكون جناسا لاتفاق اللفظ واختلاف المعنى، وتكون ترديدا أو ردا للعجز على الصدر لوقوعها في موضع من الصدر وآخر من العجز. فهذه الفنون -وأخرى- تدخل ضمن ما يسمى «إيقاع التكرار» لتأسسها على تكرير اللفظ مرة أو مرات داخل

(١) جواهر الألفاظ، ٤-٥.

(٢) سر الفصاحة، ١٩٩-٢٠٠.

(٣) قضايا في الخطاب النقدي والبلاغي. د/الواسطي، ١٤١-١٤٢.

البيت تقويةً للدلالة اعتباراً أن التكرار يفيد تأكيد الشيء وإثباته ، وتركيزاً للنغم إذ بالتكرير تتولد الأنغام وتتفجر الطُروب .

وما جَنَسَ فيه شعراء المدرسة الأوسية من أشعارهم كثير ، منه قول أوس ابن حجر راثياً : (بسيط)

فَالْتَجَّ أَعْلَاهُ ثُمَّ ارْتَجَّ أَسْفَلُهُ
وضاق ذرعاً بِحَمْلِ الْمَاءِ مُنْصَاح^(١)

يصف أوس سحاباً مثقلاً بالماء والبرق والرعد في ليلة مظلمة ، وهي صورة من قلب الطبيعة لحظة اضطرابها في مواسم الإمطار السنوية . وأوس عاش الحدث وابتغى نقله صوتاً وصورة إلى المتلقي ليشاركه التجربة الشعورية ؛ بل وسهر الليل الطويل الذي قضاه مؤرقاً مهموماً ينتظر إصباحه الذي طال ، على نحو ما بينه في بيت سابق صدره : «إني أرقْتُ ولمْ تَأْرُقْ معي صاحي» . وقد وجد الشاعر في أسلوب الجناس ضالته لنقل الحدث حياً نابضاً ، إلى جانب مؤثرات أسلوبية أخرى أزرت المجانسة وعضدتها في انسجام تام ، نعددها في الآتي :

- الجناس : التجَّ / ارتجَّ .

- الطباق : أعلاه / أسفله .

- الكناية : ضاق ذرعاً .

على أن الجناس في هذه الصورة ظهرت وظيفته الدلالية والإيقاعية لامعة قوية من خلال ما نقله إلينا من معاني الإمطار الغزيرة ، والأصوات المصاحبة لها ارتجاجاً والتجاجاً تلتقطها أذاننا وكأننا نعيشها ونحس تقلباتها .

ومن تجنيسات أوس البديعة قوله يرثي فضالة بن كعدة : (منسرح)

وَالْمُخْلِيفَ الْمُتْلِفَ الْمُرْزَأَ لَمْ
يُمْتَعْ بِضَعْفٍ وَلَمْ يَمُتْ طَبَعًا^(٢)

(١) ديوانه ، ب ١٨ ص ١٦ . التجَّ : صوت ، وهو من اللجّة . وارْتَجَّ : ارتجف وتزعزع . منصاح : منشق

بالماء ، ويقال : انصاح البرق إذا انصدع ، وكذلك الثوب .

(٢) ديوانه ، ب ٤ ص ٥٣ . المخلف المتلف : من يتلف المال ويخلفه لمجة . المرزأ : الذي تناله الرزائث في ماله

لما يعطي ويُسأل . الإمتاع : الإقامة ، فيقول : لم يقم وهو ضعيف . والطبع : أسوأ الطمع ، يعتاده

القلب خلة دنيئة ، و «طبع الله على قلوبهم» من ذا .

فجانس بين : المخلف والمتلف جناسا ناقصا بإبدال حرف ، وكذا بين : يتمتع ويمت
بنقصان حرف ، وهي تجنيسات تدخلت لإكساء المراثي صفات السخاء والبذل ،
وإخلاف أعطياته بالغارات على الأعداء تلميحاً لشجاعته وفروسيته ، وبراءته من
الهُوان والإقامة الذليلة والطمع المعتاد المطبوع على القلب . . .

ومنه قوله ، وقد تلاعب باللفظ بقلب حروفه : (طويل)

وما يَنْهَضُ البازي بِغَيْرِ جَنَاحِهِ
ولا يَحْمِلُ الماشينَ إِلَّا الحَوَامِلُ
ولا سَابِقُ إِلَّا بِسَاقِ سَلِيمَةٍ
ولا باطِشٌ مَّا لَمْ تُعْنَهُ الأَنَامِلُ (١)

فجانس أولاً بين «يحمل» و«الحوامل» تجنيساً اشتقاقياً ، وثانياً بين «سابق»
و«ساق» بعكس الحروف ومخالفة ترتيبها تقديماً وتأخيراً ، وهذا النوع يسمى جناس
القلب . وجاء اللفظان متلازمين متقاربين تقارباً مكانياً ، فتأتى تعزيز موسيقى النص
الشعري ومخادعة عقل السامع لما قرعت مسامعه أصوات متقاربة تارة بترتيب وأخرى
بترتيب خلاف ما تلقفته أذنه أول الأمر ، وهنا تظهر إحدى وظائف الجناس التنبهية
على المتلقي ؛ إذ تدفعه إلى استجماع القدرات اللازمة لتتبع إنشاد الشعر من لسان
المنشد حتى لا تختلط عليه الألفاظ وينعكس ذلك على سوء فهم لمضامين النص .

كما أمّن التريديد الذي أحدثه حرف النفي «لا» المكرور في صدر البيت الثاني
وعجزه دعم الطاقات الموسيقية التي صدرت عن البنية التجنيسية . ويظهر في هذا
الشاهد التكاثر الأسلوبي ، إذ زيادة على التجنيس والتريديد نجد المطابقة قائمة في :
الماشين/الحوامل ، وفي : سابق- والساق «المرتبطتين بالأرجل»/ وباطش- والأنامل
«المرتبطتين بالأيدي» . وهذا يشي بحرص الشاعر على تكثيف كل مؤثرات الزينة
الأسلوبية والجمال البلاغي نزوعاً إلى إبداع شعر تختال معانيه ودلالاته قريبة دالة
وسط خلّى الموسيقية والتنغيم ، ليتلقاها المتلقي وقد اجتمعت لها المحاسن من كل
ناحية .

ومن شواهد تجنيسات أوس أيضاً قوله يرثي فضالة بن كلدة : (بسيط)

(١) ديوانه ، ب ٤-٥ ص ٩٩ .

أَبَا دُلَيْسَ جَسَّةَ مَنْ يُوصَى بِأَرْمَلَةٍ
أُمٍّ مِنْ لَأَشْعَثَ ذِي طَمْرَيْنِ طُمْلَالٍ (١)

فجانس بين «طمرين» و«طملال»، وهو تجنيس ناقص من حيث بنيته التركيبية، إلا أن التشابه النغمي الصوتي بادٍ بين اللفظين لتقارب مخارج الحروف فيهما معا، والقيمة الموسيقية للفظين المتجانسين المتقاربين تقاربا زمانيا ظاهرة جليلة، وهذا قريب جدا مما أسماه السجلماسي تجنيس السمع الذي هو من قرب أحد المخرجين من الآخر (٢). كما أن ترديد اسم الاستفهام «مَنْ» وتكريره في صدر البيت وفي عجزه قد قوى جرس البيت وزكى دلالة الاستفهام الإنكاري الدال على بيان مناقب الهالك التي كان يتصف بها في حياته، من عناية بالأرامل، وإطعام للقانع والمعتّر.

ومنه قوله يصف قانصا وعدته : (طويل)

قَصِيٌّ مَبِيتُ اللَّيْلِ لِلصَّيْدِ مُطْعَمٌ
لَأَسْهَمُهُ غَارٌ وَبَارٌ وَرَاصِفٌ (٣)

والجانسة حادثة في قوله : غار وبار . زَكَتْ إِيْقَاعِيَّةُ الْكَلَامِ وَأَبَانَتْ وَجْهَ الْحَذَقِ
الذي يتولى به القانص سهامه .

ولا تخفى أمارات الجمال النغمي الذي أحدثه الجناس في قوله : (طويل)

مَطَاعِينُ فِي الْهَيْجَا مَطَاعِيمُ لِلْقَرَى
إِذَا اصْفَرَّ أَفَاقُ السَّمَاءِ مِنَ الْقَرَسِ (٤)

وهو ما يسمى : الجناس المضارع ، إذ تتقارب مخارج الحروف في «مطاعين» و«مطاعيم» ، فيحدث اهتزاز نفسي لدى المتلقي إزاء توهّمه أن المبدع قد كرر اللفظ

(١) ديوانه ، ب ٧ ص ١٠٣ . أبا طليجة : لقب للمرثي . قوله : لأشعث ذي طمرين : يريد أنه يجبر الفقير .

الأشعث : ما تغير حاله ولونه وهيئته من الجوع والهزال . الطملال : الفقير . الطمر : الثوب البالي .

(٢) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع لأبي محمد القاسم السجلماسي . تقدم وتحقيق علال الغازي . ص ٤٨٨ .

(٣) ديوانه ، ب ٤٤ ص ٧١ . قصي مبيت الليل : يبيت مع الوحش لا مع أهله . غار : غراء يغروه : طلاه بالغراء . الرصفة : ما يشد على صدر السهم .

(٤) ديوانه ، ب ٨ ص ٥٢ .

بذاته قبل أن يتفطن للخدعة التي انطوت عليه ، وتلك المفاجأة هي أساس جمالية التلقي والالتذاذ بالنص المُتَلَقَّى .

ومن بديع تجنيسات بشامة بن الغدير قوله : (كامل)
مِنْ عَهْدٍ عَادَ كَانَ مَعْرُوفًا لَنَا
أَسْرُ الْمُلُوكِ وَقَتْلُهَا وَقِتَالُهَا (١)

فجانس بين «عهد» و«عاد» وبين «قتل» و«قتال» ، فأسهم هذا التكرير اللفظي عند مدخل البيت وعند منتهاه في تأطيره الموسيقي بداية ونهاية . وأسهم أيضا في تحميل المعنى بحمولات دلالية تفيد معنى المبالغة في امتلاك المجد والسيادة منذ التاريخ الغابر ، وفي الشجاعة والقوة والقدرة على مقارعة الملوك وذوي السلطان تقتيلا وأسرا ، وهو خطاب تفريعي تهيبي تهتز لسماعه نفس المخاطب خوفا وهلعا ، وتدفعه إلى الاستسلام والرضوخ . فالجانس قد تتضام وظائفه الدلالية والنغمية والنفسية في آن ، فيأتي الخطاب وقد اجتمعت له المحاسن كلها واجتلبت إليه الفضائل كلها .

ومما جنس فيه زهير قوله : (بسيط)
هُمْ يَضْرِبُونَ حَبِيكَ الْبَيْضِ ، إِذْ لَحَقُوا
لَا يَنْكُصُونَ ، إِذَا مَا اسْتَلْحَمُوا ، وَحَمُوا (٢)

إذ جانس بين «استلحموا» و«حموا» ، وانظر إلى زهير كيف استخدم كلمة (حموا) وتخيرها لتفرض نفسها فرضا في آخر البيت وتتجانس مع (استلحموا) تجانسا بديعا تطرب له الأسماع (٣) . وهو تخير خال من التعسف والتكلف واجتلاب اللفظ قسرا ؛ بل هو تخير سمح لطيف يستدعيه المقام والمقال . فـ«استعمال الجناس في شعر زهير لم يقصد إليه صاحبه نتيجة لتكلف وتصنع وإجهاذ» ، [بل عن] عفو خاطر ، وذلك يعود إلى إحاطته التامة بالمعجم العربي الذي تتناثر عليه ألفاظه انثيالا ، فيختار بحنكته وتضلعه ما يجده مناسبا لتجويد تراكيبه اللفظية في إظهار صورته الشعرية (٤) .

(١) شعره ، المورد ، ب ٦ ص ٢٢١ .

(٢) ديوانه ، ب ٢٥ ص ١٠٩ . وحبيك البيض : طرائقه . لا ينكصون : لا يرجعون منهزمين . استلحموا : أدركوا . وحموا : اشتد غضبهم .

(٣) البديع ومنتعة القراءة الجمالية ، ١١٩ .

(٤) زهير بن أبي سلمى : حياته وشعره . محمد يوسف قران ، ص ١٣١ . (بتصرف)

وتتبعه الدكتور محمد عبد المطلب إلى أهمية الاختيار في إنتاج التجانس والتعامل مع بنيته ، وجعله على مستويين :

- المستوى الأول : وفيه تتسلط عملية (الاختيار) على مفردتين متطابقتين تطابقا صوتيا ، وفي مثل ذلك يكون المنبه التعبيري أقوى تأثيرا نتيجة الهزة الدلالية التي يتلقاها المتوقع بمخالفة التوقع ، لأن اللفظ المشترك فيه - كما يقول السكاكي - إذا حمل على معنى ثم جاء والمراد به معنى آخر كان للنفس تشوق إليه .

- المستوى الآخر : تتسلط عملية (الاختيار) على مفردتين بينهما من التماثل أكثر مما بينهما من التخالف ، وهو ما أطلق عليه البلاغيون اسم (الجناس الناقص) ، وهو الغالب لمحدودية المخزون المعجمي في المستوى الأول^(١) .

و مثال آخر على التجنيس قول زهير : (بسيط)

كَأَنَّ عَيْنِي ، وَقَدْ سَالَ السَّلِيلُ بِهِمْ
وَعَبَسْرَةٌ مَسَاهُمُ ، لَوْ أَنَّهُمْ أَمَمُ^(٢)

وهذا البيت من شواهد الجناس في عدد من كتب البلاغة والنقد^(٣) ، وقد جنس فيه زهير بين كلمتي «سال» و «سلیل» تجنيسا اشتقاقيا ، وولد حرف الميم المتعلق بالألفاظ : (بهم-هم-أنهم-أمم) تجنيسات ناقصة أخرى أثرت قيثاره البيت إثراء نغميا ، وأسهمت في انبعاث جرس موسيقي تطرب إليه النفوس . أضف إلى ذلك أنها كشفت عن مشاعر باطنية وجدانية حزينة ، نتجت عن لوعة الفراق الذي خلقه ارتحال الأحبة في نفس الشاعر .

لذلك يمكن الجزم بأن الجناس ليس حلة شكلية خارجة عن انفعال الشاعر وعن احتياجه إلى الإيقاع في مقدمة القصيدة أو في بقية ثناياها ؛ بل إنه ضرورة فنية تستدعيها الأحاسيس التي تعتمل في بواطنه لتعكس بها خفاياها ، وتجلبتها اجتلابا لتنقل بموسيقاها ما هو دفين بين الضلوع من أنات الحزن ، ورنات السرور .

(١) البلاغة العربية : قراءة أخرى . د . محمد عبد المطلب ، ص ٣٧٤ .

(٢) ديوانه . ب ٨ ص ١٠٢ . وسال السليل بهم : ساروا في السليل وهو واد بعينه . وعبرة ما هم : أي هم عبرة لي وسبب لبكائي . والأمم : القصد والقرب ، يريد : لو كانوا قبيدا وقربا لكنت أزورهم ، ولكنهم بعدوا ، والبيت في الظعن .

(٣) كتاب البديع ، ٢٨ . نقد الشعر ، ١٦٣ . كتاب الصناعتين ، ١٦٨ . تحرير التعبير ، ١٠٣ .

وانظر إلى قوله يمدح حصن بن حذيفة ، وقد جنس أكثر من مرة : (طويل)
عزیز ، إذا حلّ الحلیفان حوله

بذي لجب لجأتُهُ ، وصواهلُهُ
يَهْدُ ، له ، ما دون رَملة عالِج
ومن أهلُه بالغُور زالت زلازلُهُ^(١)

لترى أن الجناس قائم في صدر البيت الأول بين : «حلّ» و«الحليف» و«حول» ،
وفي عجزه بين : «لجب» و«لجأت» ، وترى البيت الثاني قد قُفل به مع «زالت»
و«زلازل» ، وكلها من ضروب الجناس الناقص . وتراها تتموضع -مكانا- بمواضع
مختلفة ، وتتجاوز -زمانا- مولدة نبرا نغميا يطعم الدلالة : ألا ترى أنها في صدر
البيت الأول (حلّ الحليفان حوله) تقوي معنى الالتفاف والالتصاف للمواجهة ، وفي
عجزه (بذي لجب لجأتُهُ) تركي معنى التصويت والجلبة التي يحدثها الجيش
للترهيب والتهويل ، وفي قفل البيت الثاني (زالت زلازلُهُ) تدعم دلالات التخويف
الناجم عن أصوات الزلزلة والارتجاج التي نجمت عن جحافل الجيش تتقدم مثقلة
بالسلاح والعدة^(٢) ١٩

وله يصف أحواض ماءٍ تقصدها الحمر للارتواء : (كامل)

(١) ديوانه ، ب ٤٤-٤٥ ص ٦٠-٦١ . الحليفان : أسد وغطفان ، كانا متحالفين على بني عبس وغيرهم ،
وربط الممدوح من غطفان . وعزیز : أي إذا حلوا حوله نصره وأعزوه . بذي جلب : أي بجيش ذي
صوت وجلبة . اللجات والصواهل : أصوات الجيش والخيال . رملة عالِج : اسم رمل معروف . والغور :
ما سفلى من أرض العرب . ويهدّله : أي يستسلم له ويخضع ويكسر ويزلزل لشدة الجيش وكثرته .
وقوله «زالت زلازلُهُ» يجوز أن يكون إخبارا عن الممدوح بمعنى : أمن واعتزلا حل الحليفان ، فتكون
«زالت زلازلُهُ» بهذا جوابا عن الشرط في قوله : إذا حل الحليفان . ويجوز أن يكون متعلقا بالشرط في
«من أهلُه بالغور» ليفيد معنى : من أهلُه بالغور أخذته زلزلة من رعب وكثرة ذلك الجيش فانجلى عن
موضعه خوفا .

(٢) هذا المعنى الذي نرومه هو باعتبار أن عبارة «زالت زلازلُهُ» جوابا لـ «من» في : من أهلُه بالغور . أنظر
وجوه الاحتمال في الإحالة السابقة .

جُفِرَ تَفِيضٌ ، وَلَا تَغِيضٌ ، طَوَامِيًا
يَزْخَرُنْ ، فَوْقَ جِمَامِيَهِنَّ الطُّحْلُبُ (١)

والمجانسة بادية في اللفظين : تفيض - تغيض «المنفية» . واللذين أفادا ، إلى جانب التزكية الإيقاعية ، معنى الامتلاء بالماء والفيضان والفوران .

ومن بديع الجناس في شعر كعب بن زهير قوله : (طويل)

وَقُومُوا فَأَسُوا قَوْمَكُمْ فَاجْمَعُوهُمْ
وَكُونُوا يَدَا تَبْنِي الْعُلَا وَتُدَافِعُ (٢)

فالجناس وقع في الفعل «قوموا» والاسم «قومكم» ، ونرى التكاثر الأسلوبى بمعاضدة الاستعارة الجناس في قوله : «يداً تبني العلا» وهي استعارة مكنية تبعية (شبه العلا بالبنيان فحذفه وأبقى على شيء من لوازمه وهو الفعل «تبني») ، ويظهر تكثيف الإنشاء الطلبي مع أسلوب الأمر : قوموا- أسوا- اجمعوا- كونوا ، وهي أفعال تحمل معنى التنفير واستنهاض الهمم دفعا بالدلالة نحو أرقى معانيها ، وبالإيقاع ، مع الجناس من جهة ، والتوازن الصوتي الحادث في : (قوموا=كونوا) من جهة ثانية ، نحو أسمى قواه التطريية . وهذا التكثيف بين أكثر من أسلوب جمالي (الجناس والاستعارة في هذا الشاهد) كثير في شعر الأوسيين ، وبلغ شأوه مع زهير حين قال يصف جيادا : (متقارب)

جَوَانِحَ يَخْلُجْنَ خَلْجَ الظُّبَا
ءِ ، يُرْكَضْنَ مَيْلًا ، وَيَنْزَعْنَ مَيْلًا (٣)

(١) ديوانه ، ب ٢٠ ص ٢٠٩ (رواها صعوداء) . الجفر : الحفر المستديرة ، واحدها : جفرة . الطوامي : الملقى . يزخرن : تسمع صوت أمواجهن وفوران مائهن . الحمام : جمع جم ، وهو معظم الماء وموجه . الطحلب : ما علا الماء من خضرة ونحوها .

(٢) ديوانه ، ١١٢ .

(٣) ديوانه ، ب ١٦ ص ١٩٦ . جوانح : أي مائلة في العدو لنشاطها . يَخْلُجْنَ : يسرعن ، وأصل الخلج : الجنب فاستعاره لسرعة السير (شرح الأعلام) . يُرْكَضْنَ : يُجْرَيْن ، يقال : رَكَضْتُ الفرسَ قَعْدًا ، ولا يقال : رَكَضَ (ش/الأعلام) . والميل : قدر مد البصر من الأرض . ومعنى ينزعن : يكففن عن الركض .

- فالجناس اشتقائي في قوله : يخلجن - خلع .
- والتشبيه : يخلجن خلع الظباء .
- والاستعارة : يخلجن : استعارها للعدو والإسراع وهي للجذب .
- والطباق : يركضن/ينزعن .
- ورد العجز على الصدر : ميلا - ميلا ، وكلاهما في عجز البيت .
- الموازنة الصوتية الواقعة في العجز هكذا :

يُرْكَضْنَ مَيْلًا (= تقريباً) يَنْزَعْنَ مَيْلًا
يُفْعَلْنَ فَعْلًا (= تقريباً) يَفْعَلْنَ فَعْلًا

وما جنس فيه كعب بن زهير فأحسن ، قوله يصف بعيرا : (طويل)

لَهُ عُنُقٌ ، تُلَوِي بِمَا وُصِّلَتْ بِهِ
وَدَفَّانٌ ، يَشْتَفَّانِ كُلَّ ظِعَانٍ^(١)

والجانسة بادية في تقفية ألفاظ عجز البيت ، نجليها هكذا :

وَدَ فُان
يَشْتَفَّ فُان
ظَع سان

وإشار زهير الألفاظ المتجانسة بالمدود ههنا تعكس طول وامتداد عنق وجنبي البعير ، وهي من الصفات المحمودة التي تهبه ارتقاء ومكانة داخل القطيع ، وقدرة على التحمل وقوة في قطع الفلوات أثناء الترحال والأسفار ، والجناس هنا باعتماد المدود أحلّ الملفوظ محل الملحوظ ؛ إذ صورت أصوات اللغة أوصاف المنعوت .

والتجنيات حسنة في شعر كعب لخلوها من التعسف والاستكراه والتكلف ، وموسيقيتها التي تغذي إيقاع البيت لا يستعصي على المتذوق الحصيف التقاطها بمسامعه والتلذذ بأنغامها التي تتفجر منها . وإضافاتها المعنوية النوعية لا تخفى على قلب السامع ، ويكفي إنعام الفكر والسمع في هذه النماذج المحدودة - على التمثيل فقط - لإدراك المراد .

يقول في وصف طلل دارس : (طويل)

(١) ديوانه ، ب ٦ ص ٢٩٢ . تلوي به : تذهب به ، يريد أنها تستوعب الزمام الطويل . والدف : الجنب .

ويشتف : يملاً ويستوفي . والظعان : سير تشد به المرأة هودجها .

تُراوِخُهُ الأرواحُ قَدْ سارَ أهْلُهُ

وما هو عن حيِّ القنَّانِ بِسائِرِ (١)

والجناس في : «تراوِحه» و«الأرواح» ، وفي : «سار» و«سائِر» ، وهو اشتقائي .
ويقول في الإعراض عن مناجاة الطلول لأنها تذكي الشجون في النفس :
(طويل)

قَدْ عَها وَعَدَّ الهَمَّ عَنْكَ وَلَوْ دَعَا

إِلَى ذِكْرِ سَلَمَى كُلَّ يَوْمٍ طَرَوَيْهَا (٢)

فجانس بين : «دَعَّ» و«عَدَّ» و«دَعَا» . وإضافة إلى جرسها الناجم عن تكرير
حروفها مرتبة أو غير مرتبة ؛ فإنها تفيد معنى ترك الشيء وتبديله ، وهي معان تقوي
رغبة الشاعر عن ذكر الطلول وعزوفه عنها إلى غرض آخر .

ويقول مخاطباً عرسَه (زوجه) التي تلحاه وتلومه على الدوام : (كامل)

وَلَقَدْ عَلِمْتَ وَأَنْتَ غَيْرُ حَلِيمَةٍ

أَلَّا يُقَرِّبَنِي هَوَى لِهَـوَانِ (٣)

فجاء الجناس في قوله : «هوى» و«هوان» بزيادة حرف ، ويسمى هذا النوع :
الجناس الناقص المطرف . وهو من التجنيسات التي تختال في الحسن ، «ووجه حسنه
أنك تتوهم قبل أن يرد عليك آخر الكلمة . . . أنها هي التي مضت وإنما أتى بها
للتأكيد ، حتى إذا تمكن آخرها في نفسك ووعاء سمعك انصرف عنك ذلك التوهم ،
وفي هذا حصول الفائدة بعد أن يخالطك اليأس منها» (٤) .

أي أن وجه الحسن إنما يتأتى من حصول المفاجأة وتخيب أفق انتظار المتلقي ،
وهذا ما عبر عنه أرسطو أثناء حديثه عن العدول من الحقيقة إلى المجاز بالمخاتلة ،
وربطها بتحقيق الدهشة الجمالية الناجمة عن التأثير بغير المتوقع ، فقال : «إن معظم
النكت البلاغية التي تلمحها في الصورة وفي النقل ، بلاغتها في المخاتلة التي يلجأ

(١) ديوانه ، ١٨٥ . تراوِحه الأرواح : أي اختلفت الأرواح عليه فدرسته ومحته . القنَّان : جيل . يريد :

محته الأرواح ولكنه مقيم بهذا الموضع لم يغادره أو يَرِمه .

(٢) ديوانه ، ٢٠٩ . والضمير في : «دعها» يعود على الطلول .

(٣) ديوانه ، ٢١٤ .

(٤) الإيضاح ، ٣٥٧ .

إليها الأديب . فإذا انتظرنا من الأديب معنى فخطأنا عليه ليأتي بمعنى آخر مضاد له تأثرنا به وتأثرنا بكلامه أكثر من غيره ، وكأننا من أثر هذه الدهشة وتلك الخاتلة نقول : ما أحق ما يقول وما أصدق ! نحن الذين أخطأنا الفهم لا الأديب !^(١) . وهو ما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني نفسه حين التفت إلى ما أسماه «الخدعة والتوهيم» فقال : «ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها ، ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووقاها ، فبهذه السريرة صار التجنيس من حلى الشعر ومذكورا في أقسام البديع»^(٢) .

ومن طريف الجناس في شعر كعب أيضا قوله يصف عيرا وأتته : (خفيف)

أَلَصَقَ الْعَظْمَ وَالْعَذَابَ بِقَبِّا
عَ تَرَى فِي سَرَائِهَا تَحْسِيرَا
سَمْحَةَ سَمَحَجِ الْقَوَائِمِ حَقْبَا
عَ مِنْ الْجُنُونِ طُمَّرَتْ تَطْمِيرَا^(٣)

فجانس في البيت الأول بين : العظم والعذاب ، وجانس في البيت الثاني بين : «سمحة» و «سمحج» بتغيير حرف في آخر اللفظ ، وهو ما يعرف بالجناس اللاحق ، ولا يقع في أكثر من حرف ، ويكون مخرج الحروف التي يختلف فيها اللفظين غير متقاربين (الناء والجيم هنا)^(٤) . كما وقع الجناس الاشتقاقي بين الفعل ومصدره في قوله : «طُمَّرَتْ تَطْمِيرَا» . وجاءت البنيتان التجنيسيتان متقاربتين تقاربا زمنيا من حيث اتصال اللفظين المجنسين وتجاورهما ، متباعدتين تباعدا مكانيا من حيث استهلال البيت ببنية مجنسة وتقفيته ببنية مجنسة أخرى . وهذا التعدد التجنيسي أبان ، دلاليا ، عن صفات خلقية وخلقية في الموصوف (السهولة - الطول - الثبات) ،

(١) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، ٣٨١ . وفن الجناس ، ١٤ .

(٢) أسرار البلاغة . نخ / أبو فهر محمود شاكر ، ٦-٧ .

(٣) ديوانه ، ١٧٢ . العظم : العض . والقَبَاء : الضامر . سَرَائِهَا : ظهرها . وتحسيرا من الوير : سقوطه من العضاض . والسمحة : المواتية السهلة . والسمحج : الطويلة . الحقباء : في حَقْبِهَا بياض ، مذكوره : أحقب . الجنون : التي ألوانها سود ، وقد يكون الأسود والأبيض ، من الأضداد . طُمَّرَتْ تَطْمِيرَا : طُوِّلت وتُبَّت قوائمه على وجه الأرض .

(٤) الإيضاح ، ٣٥٧ .

وفجّر الطاقات الإيقاعية الكامنة عن طريق التكرير اللفظي مع مُفتتح البيت ومختتمه .

والتجنيسات في هذا الشاهد ذات حمولة نغمية قوية ، تماما مثل حمولة الحروف الصفيرية التي توالى على امتداد البيتين مع الألفاظ : **أَلْصَقَ ، سَرَات ، تَحْسِير ، سَمْحَة ، سَمَحَج .** وكذا إيقاعية لفظ التدوير في البيتين : **قَبَاء / حَقْبَاء ،** اللذين تشاركا في البنية الصوتية الواحدة وأسهما في خلق الانسجام والاتساق بين البيتين دلالة وإيقاعا .

وإذما نظرنا إلى فن الجنس عند شعراء المدرسة الأوسية من حيث الكثرة والذيع في أشعارهم ؛ فإننا نجد - كما أسلفنا الذكر - الخطيئة إمام هذا الاتجاه . فأبو مليكة ، حقيقة ، أحرص هؤلاء الشعراء على جناس ، ويعد الاشتقائي منه الأشد شيوعا في شعره ، وغالبا ما يتدخل في تشكيل التصدير والترديد .
ومن نماذج الجنس الصائب المفيد في شعر الخطيئة قوله يصف حمار وحش يغازل أخته : (طويل)

١٠ - قَرَى رَأْسَهُ مُسْتَحْمَلًا خَلْفَ رَدْفِهَا
كَمَا حُمِّلَ الْعَبَاءَ الشَّقِيلَ الْمُعَادِلُ
١١ - وَإِنْ جَاهَدْتُهُ جَاهَدَتْ ذَا كَرِيهَةٍ
وَإِنْ تَعَدُّ عَدَوًا يَعُدُّ عَادَ مُنَاقِلٍ (١)

والجناس حادث في البيت الأول بين : مستحملا وحُمِّلَ على الاشتقاق ، وفي البيت الموالي بين : جاهدت وجاهدت ، ثم بين : **تَعَدُّ - عَدَوًا - يَعُدُّ - عَادَ** ، بالتناوب على الإسناد في الأفعال وعلى الاشتقاق في الأسماء . وكلها تجنيسات مبنية على التكرار المفضي إلى تفجير الطاقات الطرية الكامنة في الألفاظ المجنسة من أجل توليد دلالات تغذي الصورة التي يبتغي الشاعر تأليفها بخيوط يتجانس فيها الإيقاع بالمعنى .

وعلى نهج الأوسيين يأبى الخطيئة إلا أن يؤازر أسلوبا بآخر في بحث منه عن تقوية عناصر الجمال الفني في الإبداع ؛ فنلفيه في هذه الصورة يؤاخي بين الجنس

(١) ديوانه ، ١٤٨ . ب ١٠ : المُعَادِل : الذي له تعادل بين الحملين . ب ١١ : ذَا كَرِيهَةٍ : ذا صبر على الشدة . والمنقل : المسرع في نقل قوائمه عند العدو .

وبين التشبيه الحاصل في قوله : « كما حُمِّلَ العبء الثقيلَ المعادلُ » إظهارا لعناء الأثن من ثقل رأس الحمار على أردافها وهي تحمله طول النهار . والحمار يقصد إلى إرهاقها بثقل رأسه وإلهائها عن الرعي إلى أن ترضخ لرغبته في التزاوج .

كما أن إشار الشاعر لفظ المجاهدة مع تكريره على المجانسة جلى معاني حمل الشيء الثقيل على مضض وإكراه ، تماما مثلما جلت ألفاظ عجز البيت الثاني المأخوذة من الجذر اللغوي « عدا » معاني الحركة والجري وعدم التنازل عن الهدف الذي هو تحقيق التزاوج بالرضى أو الإكراه .

وفي الرثاء يبني الخطيئة معاني التأبين وذكر المثالب على الجناس ، من ذلك قوله : (طويل)

وَقَدْرًا إِذَا مَا أَنْفَضَ الْقَوْمُ أَوْفَضَتْ
إِلَى نَارِهَا مَشْيَا إِلَيْهَا الْأَرَامِلُ^(١)

جانس الخطيئة بين الفعلين : « أنفض » و « أوفض » بإبدال حرف ، فدل الأول على زوال زاد القوم وانقضائه ، ودل الثاني على إسراع المحتاجين إلى زاد المرثي الباقي الكثير المدخر لهم يغترفون منه في كل زمان . ليظهر بريق أسلوب الجناس متوهجا بين قدرته على أداء وظيفة إيقاعية خاتل بها الأسماع ، ووظيفة دلالية طعم بها المعاني . وفي المدح ركب الخطيئة مطية الجناس في نسج سدى المعاني ، من ذلك قوله : (بسيط)

جَمَعْتُ مَنْ عَامَرَ فِيهِ وَمِنْ أَسَدٍ
وَمِنْ تَمِيمٍ وَمِنْ حَاءٍ وَمِنْ حَامٍ^(٢)

فجانس بين : حاء وحام جناسا ناقصا ، فيه من المختلة السمعية ما فيه . وترديد حرف الجر « من » المكرور على امتداد البيت خمس مرات ولد طاقة وتريه تنغيمية لا تخفى ، تماما مثلما أسهم تكرير حرف الميم حوالي إحدى عشر مرة في تطعيم البنية الإيقاعية للبيت . كما أن توالي ذكر أسماء قبائل أشراف العرب خمس مرات أبان عن أصالة نسب الممدوح وضربه في العز والشرف أبا عن جد . . وكل هذه التأليفات

(١) ديوانه ، ب ١٨ ص ١٤٩ . القدر : أنية الطبخ . أنفض القوم : ذهب زادهم . أوفضت : أسرعت .
والأرامل : الساكنين جملة .

(٢) ديوانه ، ب ٩ ص ١٧٤ . حاء : قبيلة في مذحج . وحام : قبيلة من خثعم .

الأسلوبية والدلالية والمعجمية تعانقت في تناسق منسجم ، ونظم مخصوص ، خدمة لمعاني المدح وإيقاعية الكلام .

وله مادحا : (طويل)

جَزَى اللّهُ خَيْرًا وَالْجَزَاءُ بِكَفِّهِ

على خَيْرٍ مَا يَجْزِي الرِّجَالُ بَغِيضًا (١)

يقول : جزی الله بغیضا بأحسن من جزاء بغیضٍ للسائلین . وأسلوب الدعاء في هذه البنية تأسس على أسلوب الجناس وقام عليه ، إذ جانس الشاعر بين : «جزی» و«الجزاء» و«يجزی» على الاشتقاق تارة والإسناد تارة أخرى ، تطعيما للموسيقية وتغذية للدلالة التي تفيد إغراق الشاعر في الدعاء للممدوحين بخير الجزاء . وحدوث التردد بلفظ «الخیر» في صدر البيت وفي عجزه زيادة في الدعاء والتطريب . وإجراء الاستعارة في قوله : «بكفه» على سبيل المكنية إضافة بيانية تصويرية طريفة . وحشد معجم من حقل عقديّ من خلال دلالة الألفاظ : الجزاء_الله_الخیر . . . تركية فنية ودلالية لحمولة البيت الملاحية . ومن ثمة يتبدى اطراد سمة العناية الجمالية الأسلوبية بجوانب الإبداع الفني لدى شعراء المدرسة الأوسية ، وليس جنوح العبيد منهم لتخمير إبداعهم حولا وتثقيفه وتنقيحه فصليا إلا تحقيقا للتميز والإجادة لإثبات الذات وسط «جمهرة أشعار العرب» .

ولئن حرص الخطيئة على تكثيف الألفاظ المجنسة في القصيدة استحداثا لمعاني طريفة في قالب موسيقي أبدع وأعجب ؛ فإن ذلك لم ينقذه من الوقوع أحيانا في التعسف بها وإجرائها مجرى التكلف الظاهر ، الذي يجعل المعاني تتخبط وسط التواءات لفظية معقدة تدفع المتلقي إلى الإعراض عنها ، أو إلى فهمها فهما بعيدا عن الوجه الذي قصد إليه مبدعها .

ومثال هذا التعسف قوله : (طويل)

جَرَى حِينَ جَارَى لَا يُسَاوِي عَنَانَهُ

عَنَانٌ وَلَا يَشْنِي أَجَارِيَهُ الْجَهْدُ

رَأَى مَجْدَ أَقْوَامٍ أَضْيَعَ فَحَثَّهُمْ

على مَجْدِهِمْ لَمَّا رَأَى أَنَّهُ الْجِدُّ (٢)

(١) ديوانه ، ب ١ ص ١٢٣ .

(٢) ديوانه ، ب ١٦-١٧ ص ٧٣ . جارى : جرى معه . العنان : ما تمسك به الدابة . وأجاربه : جريه .

فالتعسف بادٍ في تجنيسات البيت الأول (جـرى-جارى-أجاري) ، والسماحة والتلطف ظاهر عليها في البيت الثاني (مجدد-جدد) .

ونظيره قوله مادحا : (خفيف)

مُطَلَّقَ الكَفِّ واللسان طویل الباع من ضِنَّءٍ ضِئْضِئِ الأقوال^(١)
فالتعسف جلي في المجانسة الواقعة بين : ضِنَّءٍ ضِئْضِئِ ، التي لا يخفى التناقل اللفظي في بنيتها الصوتية .

ومثله وقد غالى في تكرير الألفاظ على المجانسة : (طويل)

أَلَا طَرَقَتْ هَندَ الهُنُودِ وصُجَّجَبَتِي
بَحَوْرَانِ حَوْرَانِ الجنودِ هَجُودِ^(٢)

ومثله قوله : (طويل)

قُبُورٌ أَصَابَتْهَا السِّبُوفُ ثَلَاثَةٌ
نُجُومٌ هَوَتْ فِي كُلِّ نَجْمٍ مَرَاثِرُهُ
فَقَبِيرٌ بِأَجْبَالٍ وَقَبِيرٌ بِحَاجِرٍ
وَقَبِيرُ الْقَلْبِ أَسْعَرَ الْحَرْبِ سَاعِرُهُ^(٣)

فتراكم القبور وازدحامها وتجاورها مع ما يقارب حروفها مخرجا (القلب-الحرب) ، جعل بين البيت وبين الفصاحة شقة بعيدة ، فهو أشبه ما يكون بأشعار الجن إن نحن سائرنا ما قاله الجاحظ بشأن البيت المشهور : (سريع)

(١) ديوانه ، ب ٣ ص ١٥٤ . الضنء : الأصل والنسب . الضئضئ : الأصل . والأقوال : الملوك (عن أبي

عبيدة والأصمعي) ، وعن أبي عمرو : القيل : دون الملك مثل الوزير وصاحب الشرطة ومثلهما .

(٢) ديوانه ، ب ١ ص ٧٣ . حوران الجنود : بها جنود ، وأهل الشام يسمون كل كورة جُنْدًا ، وهو اثنا عشر ميلا . والهجود : الرقود ليلا .

(٣) ديوانه ، ب ٢-٣ ص ١١٥ . والمرائر : جمع مريرة وهي عزة النفس . قبر بأجبال : يريد قبر بدر بن عمرو قتيل بني أسد بن خزيمه . وقبر بحاجر : يعني قبر حصن بن حذيفة بن بدر قتيل بني عقيل بن كعب وغمير بن عامر . وقبر القلب : وهو السهباء : قبر حذيفة بن بدر بن عمرو قتيل بني عبس . وأسعر الحرب : أوقدها طالبو الثأر .

وَقَبْرُ حَرْبٍ بِمَكَانٍ قَفْرٍ
وَلَيْسَ قُرْبُ قَبْرِ حَرْبٍ قَبْرٌ (١)

ولئن أفلح الخطيئة في تجنيس الاشتقاق (أسعر- ساعر) فقد باعد في غيره ،
ولئن كانت له محمودة في هذين البيتين فليست إلا من حسن ما قسم وأصاب
المفاصل بشأن القبور وساكنيها من أشراف العرب وسادتها .
وولع الخطيئة بالتكرير على المجانسة أو على رد الأعجاز على ما تقدمها لا يغيب
في شعره وبخاصة مطالع قصائده التي يتشعب فيها بهند ، هذا العلم المؤنث الذي لا
يتوقف عن ترديده لمرات عديدة إظهارا لمكائنه في نفسه وفي قلبه . ومنها قوله :
(طويل)

أَلَا طَرَقْتَنَا بَعْدَ مَا هَجَدُوا هِنْدُ
وَقَدْ سَرَّنَ غَوْرًا وَاسْتَبَانَ لَنَا نَجْدُ
أَلَا حَبِذَا هِنْدُ وَأَرْضُ بِهَاسِ هِنْدُ
وهِنْدُ أَتَى مِنْ دُونِهَا النَّأْيُ وَالْبُعْدُ (٢)

فالجناس قائم بين : « هجدوا » و« هند » و« نجد » في البيت الأول ، وبين : « هند »
و« أرض » و« البعد » في البيت الثاني ، لكن ذلك التكرير الكثيف الذي يقارب العلم
(هند) من الوجهة الزمنية - وإن قوى موسيقية البيتين - أثر في جمالية المعنى . غير أن
حبه هذه المرأة شفع له بأن أنساه التنبيه إلى عيب التكرار . قال ابن سنان الخفاجي
متحدثا عن هذين البيتين : « وأجاز لنا في بعض الأيام شيخنا أبو العلاء بن سليمان
قول الشاعر : (ألا طرقتنا . . . البيتين) ، وقال : من حبه لهذه المرأة لم ير تكرير اسمها
عيبا ، ولأنه يجد للتلفظ باسمها حلاوة ، فلم ير من الاعتذار للتكرير إلا هذا العذر » (٣) .

(١) الحيوان ، ٢٠٧/٦-٢٠٨ . قال الجاحظ : « قالوا : وقالت الجن : (وقبر حرب . . . البيت) قالوا : ومن
الدليل على ذلك وعلى أن هذين البيتين من أشعار الجن ، أن أحدا لا يستطيع أن ينشدهما ثلاث
مرات متصلة ، لا يتتبع فيها ، وهو يستطيع أن ينشد أثقل شعر في الأرض وأشقه عشر مرات ولا
يتتبع » . المصدر السابق . وينظر : سر الفصاحة ، ٩٨ ، والنكت للرماني ، ٩٥ ، وعده من جنس
التكليف المتنافر .

(٢) ديوانه ، ب ١-٢ ص ٧١ .

(٣) سر الفصاحة ، ١٠٣ .

هكذا نجد شعراء المدرسة الأوسية يستعينون محسنَ الجنس لتحقيق غايات دلالية ، ونغمية تطريبية ما كانت لتكون في غيابه . ونجدهم يتخيرون من الألفاظ ما يعذب ويلذ من غير اجتلاب قسري أو اغتصاب ، فتأتي أشعارهم وقد استوفت عناصر الجمال والرونق والعذوبة . وذلك يشي بأن حواسهم قد التقطت الجمال الكامن في الألفاظ المكرورة على سبيل المجانسة ، خاصة أن «الجناس من أكثر المظاهر البديعية موسيقية ، وذلك لما يمتاز به من خاصية التكرار والترجيع يسمحان بتكثيف جرس الأصوات وإبرازها ، مما يغذي الترجيع الإيقاعي الذي تتحد ملامحه وفقا لما يمتاز به السياق الحالي والمقالي من حركة ونشاط ، ووفقا لموقعه من هذا السياق ، ولدى تماثل الأطراف ومواصفاتها الإيقاعية الخاصة ، إلا أن خاصية الترجيع الإيقاعي لا يمكن أن تتم بمعزل عن المعنى»^(١) ، والأوسيون كانوا يحرصون على مراعاة المعنى والتنبيه إلى السياق ، وكانوا- في ذات الآن- يسبغون أوصاف الجمال الفني والأسلوبي على الكلام حتى تتجلى المعاني في أجمل القوالب ، وذلك ما حصل فعلا .

ثانيا- جمالية أسلوب رد العجز على الصدر

صنّف عبد الله بن المعتز هذا الأسلوب رابعا ضمن أبواب فنون البديع وأسماء «رد أعجاز الكلام على ما تقدمها» ، وقسمه أقساما ثلاثة على حسب موضع اللفظ المردد على لفظ القافية ، فجعل أحد اللفظين ثابتا في ضرب البيت والآخر متحركا في باقي أرجائه^(٢) ، على هذا النحو :

١- .. هـنا	ثم هـنا ..
٢- .. هـنا	ثم هـنا ..
٣- .. هـنا .. أو	ثم هـنا ..

وقد ساق ابن المعتز ستة وثلاثين شاهدا شعريا لهذا الفن ، خمسة منها لما تُوافق

(١) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، ٣٠٢ .

(٢) كتاب البديع ، ٤٧-٤٨ .

آخر كلمة من البيت آخر كلمة من نصفه الأول أو بعض ما فيه ، أي القسمين المعبر عنهما في الشكل أعلاه بالرقمين ١ و ٣ . وفي المقابل نجده يمثل على النوع الثاني الذي توافق فيه آخر كلمة في البيت أول كلمة منه بواحد وثلاثين شاهدا ، وهذا يشي بإعجاب ابن المعتز بهذا الضرب من التصدير وتفضيله له .

ولئن حدد ابن المعتز المواضع التي يعذب فيها رد الأعجاز على الصدر ويكثر ؛ فإن لابن أبي الإصبع المصري إشراقات بشأن هذا الأسلوب الإيقاعي الطريف : لقد حاول تسمية كل نوع باسم يناسب موضعه في البيت ، فسمى النوع الأول (رقم ١ في الشكل) : تصدير التقفية ، والنوع الثاني (رقم ٢ في الشكل) : تصدير الطرفين ، والنوع الثالث (رقم ٣) : تصدير الحشو إذا تعلق بتوافق آخر كلمة من البيت ببعض ما في صدره فقط^(١) ، في حين نجده يتحفظ بشأن حدوث اللفظ المكرور في آخر كلمة من البيت وفي بعض ما في العجز ، وهو ما ادعى أنه يتنافى وتسمية الفن البديعي «رد العجز على الصدر»^(٢) الذي يستدعي وجود لفظ بقافية العجز وآخر في أي موضع من مواضع الصدر لا يغادرها إلى العجز حتى لا يصير ردّ العجز على العجز ، ولذلك ألفيناه يتحفظ عن قول ابن المعتز في النوع الثالث : «ومنه ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه»^(٣) ، وهو تعريف يبيح موافقة لفظ القافية للفظ آخر قد يرد في الصدر كما قد يرد في العجز ، ويستحسن المصري أن يستعيض ابن المعتز عن عبارة «بعض ما فيه» بعبارة «بعض ما في حشو صدره»^(٤) .

ولكنني لا أوافق ابن أبي الإصبع الرأي ، إذ إنه لو تأمل التسمية التي أطلقها ابن المعتز على هذا الفن البديعي لما أخذه على ما ذكره ومثل عليه . فهو أسمى هذا الفن «ردّ أعجاز الكلام على ما تقدمها» ، وهذا ادعى لأن يكون هذا الفن البديعي في الشعر وفي النثر إذ قال «الكلام» ، وهو ادعى أيضا لأن يجيء اللفظ المردود على لفظ القافية في صدر البيت وفي عجزه إذ قال «على ما تقدمها» ولم يقل «على الأعجاز» مثلما فعل التابعون ، إذ كل مكان من البيت بأسره متقدم على لفظ القافية أنى جاء .

(١) تحرير التحبير ، ١١٧ .

(٢) السابق .

(٣) كتاب البديع ، ٤٨ .

(٤) تحرير التحبير ، ١١٧ .

فابن المعتز يعرف جيداً ما يريد ، ويضع الألفاظ مواضعها ، ويسمي الأشياء مسمياتها الدقيقة إخراجاً لها من التأويل والفهم المغلوط .

وبالنظر إلى طول تسمية «رد أعجاز الكلام على ما تقدمها» قليلاً ؛ فإن البلاغين أعملوا فيها من ضروب التصرف والاختصار والتبديل ما حلا لهم . أسماها أبو هلال ووافقه ابن أبي الإصبع : «رد الأعجاز على الصدور»^(١) ، وأسماها الباقلاني : «رد عجز الكلام على صدره»^(٢) ، وأبو البركات الأنباري : «رد آخر الكلام على أوله»^(٣) ، والسكاكي وبعده القزويني : «رد العجز على الصدر»^(٤) ، والمرزوقي : «عطف الأواخر على الأوائل»^(٥) ، والخطيب التبريزي : «رد الكلام على صدره»^(٦) ، وأخف تسمية وأوجزها تسمية ابن رشيقي : «التصدير»^(٧) وحده قائلاً : «هو أن ترد أعجاز الكلام على صدره ، فيدل بعضه على بعض . ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصنعة»^(٨) ، وفائدته تكمن في أنه «يكسب البيت الذي يكون فيه أبهة ، ويكسوه رونقا وديباجة ، ويزيده مائة وطلاوة»^(٩) ، والتصدير قريب من الترديد ، والفرق بينهما يتحدد في أن «التصدير مخصوص بالقوافي ترد على الصدور . . . والترديد يقع في أضعاف البيت»^(١٠) .

فمن الترديد مثلاً قول زهير : (بسيط)

(١) كتاب الصناعتين ، ٤٢٩ . وتحرير التحبير ، ١١٥ و ١١٦ .

(٢) إعجاز القرآن ، ١١٦ .

(٣) اللمعة في صنعة الشعر ، ص ٥٣-٥٤ .

(٤) مفتاح العلوم ، ٤٣٠ (عناية : نعيم زرزور) . والإيضاح ، ٣٦٠ .

(٥) شرح ديوان الحماسة لأبي تمام . علق عليه وكتب حواشيه : غريد الشيخ ، ٩/١ .

(٦) الكافي ، ١٨١ .

(٧) العملة ، ٣/٢ . نخ/محي الدين .

(٨) العملة . ٥٧١/١ (نخ/قرقران) .

(٩) السابق . ٥٧١/١-٥٧٢ .

(١٠) السابق . ٥٧٢/١-٥٧٣ . (والترديد هو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى ثم يردّها متعلقة بمعنى

آخر في البيت نفسه أو في قسم منه) العملة : ٥٦٦/١ . وكأنه التعطف .

إِنْ تَلَقَّ يَوْمًا ، عَلَى عِلَاتِهِ ، هَرَمًا
تَلَقَّ السَّمَاحَةَ ، مِنْهُ ، وَالنَّدَى خُلُقًا (١)

وهو حادث في قوله : «تلق» الأولى التي علقها بالمدوح ، و«تلق» الثانية التي علقها ببعض صفاته .

وشعر الأوسيين حافل بهذه الحلية الجمالية الإيقاعية ، كست شعرهم ثوب الحسن الموسيقي والدلالي العجيب ، واستجابت للدواعي الموضوعية والنفسية التي استدعتها واجتلبتها ، واتسمت بالاعتدال والعفوية في الاستعمال .

ولما نظرنا إلى أسلوب التصدير في شعر الأوسيين بدا لنا أن اهتمام شعراء هذا التيار به متفاوت من حيث الاستعمال . فالخطيئة اعتلى منحني الترتيب وبشامة اقتعد قاعدته ، بينما يطبع التقارب والاعتدال اهتمام أوس وزهير وكعب بهذا الفن . كما أنهم أكثروا من التصديرات التي تقع في عجز البيت أكثر من سواه ، فلعلهم يطربون إلى القرب الزمني للألفاظ المكررة ، ويستأنسون بها حينما تكون قفلا للأبيات اعتبارا لكونها آخر ما يقرغ سمع السامع ويعلق به ، فتكون تلك الرنة كالصدى يتردد في السامع .

ولذلك نرى أن هذا الأسلوب الإيقاعي الجمالي ما إن يتمكن من موضع من مواضع شعر أعلام المدرسة الأوسية ويسكن إليه ويطمئن ؛ حتى يتفتق سحره ويسري عطره في ذلك الشعر الذي يحتويه ، فيرسله مخلوبا بالموسيقية والتطريب النغمي ، جميلا بالتصويرية والتطعيم الدلالي والمعنوي .

ومن بين مواطن هذا الفن من شعرهم قول بشامة : (بسيط)

فَأَبْلَغَنْ قَوْمَنَا إِنْ جِئْتَهُمْ عُذْرًا
عَنَّا وَهَلْ يَنْفَعُهُمْ عِنْدَنَا عُذْرٌ (٢)

ويندرج التصدير هنا ضمن القسم الأول من تقسيم ابن المعتز إذ وقع في عروض البيت وفي ضربه . وإقفال الصدر بصوت هو ذاته الذي قُفِلَ به العجز يمنح البيت تنغيما موسيقيا رشيقا ، وكأنك تنقر وترأ من أوتار آلة العود أو غيرها من الآلات الوترية فتبرحه إلى أوتار أخرى لتعود إلى نقره بعد مدة زمنية مساوية تماما للحظة نقره

(١) ديوانه . ب ٢٨ ص ٧٦ .

(٢) شعره ، المورد ب ١٢ ص ٢٢٧ .

أول مرة ، وهذا ما منح البيت جمالا أسلوبيا تطريبيا لطيفا .
ومثله قوله ، وقد قَوَّاه الترديد بِـ «لا» المكرورة مرتين : (كامل)
أَصْبَحْتَ بَعْدَ زَمَانِكَ الْمَاضِي الَّذِي
ذَهَبَتْ شَبِيبَتُهُ وَغَصْنُكَ أَخْضَرُ
شَيْخاً دَعَامَتُكَ الْعَصَا ، وَمَشِيعَا
لَا تَبْتَغِي خُبْرًا وَلَا تَسْتَخْبِرُ (١)

وقوله : (بسيط)

لَا تَرْجِعُنْ أَحَادِيثًا ، وَتَنْتَهِكُوا
مَنَا مَحَارِمَنَا ، قَدْ تَتَّقِي الْحُرْمُ (٢)

وقوله ينعت مشي مطيته بمشي النعام ، وقد تعضد بترديد «نقنقة» و«نقاتق» :
(مجزوء الكامل)

بِزَفَيفٍ نَقْنَقَةٍ مُصَلِّمَةٍ
قَسْرَعَاءَ بَيْنَ نَقَاتِقٍ قُرْعٍ (٣)

وقوله مدافعا عن زوج جده : (كامل)

دَافَعْتُ عَنْ أَعْرَاضِهَا فَمَنْعْتُهَا
وَلَدِي فِي أُمَثَالِهَا أُمَثَالُهَا (٤)
ومثله قوله ، مدعوما بموسيقية الجناس في «عهد» و«عاد» : (كامل)
مَنْ عَهْدَ عَادَ كَانَ مَعْرُوفًا لَنَا
أَسْرَ الْمُلُوكِ وَقَتْلَهَا وَقَتَالُهَا (٥)

ومن شعر أوس في التصدير من القسم الأول الذي توافق فيه آخر كلمة من
البيت آخر كلمة من صدره قوله :

(١) شعره ، المورد : ب ٢-٣ ص ٢١٩ .

(٢) شعره ، المورد : ب ٣ ص ٢٢٠ .

(٣) السابق ، ب ٨ . الزفيف : مشي فيه تقارب كمشي النعام . النقاتق : جمع نقنقة وهي النعامة .
والمصلمة : مقطوعة الأذان . والنعام كله قرع .

(٤) السابق ، ب ٢ ص ٢٢١ .

(٥) السابق ، ب ٦ .

(طويل)

- يُخَالِطُ مِنْهَا لِيَنْهَا عَجْرَفِيَّةً
إذا لم يَكُنْ فِي الْمُقْرِفَاتِ عَجَارِفُ (١)

(طويل)

- وَكَانَ لَهُ الْحَيْنُ الْمَتَّاحُ حَمُولَةً
وكل امرئ رَهْنٌ بما قَدْ تَحَمَّلَا (٢)

(وافر)

- وَلَسْتُ بِخَابِئٍ أَبَدًا طَعَامًا
حِذَارَ غَدٍ ، لِكُلِّ غَدٍ طَعَامُ (٣)

إنها تصديرات أذكت موسيقية الأبيات وألهبت حرارة المعاني حسنا . وليست
مثل هذا التصدير الذي نوره في البيت الآتي والذي لم يفلح في صناعته حين أجرأه
على لفظٍ مخارجُ حروفه بعيدة عن الانسياب والطلاقة ، فقال : (طويل)

تَقَبَّلْ مِنْ خَيْفَانَةِ جُرْشَعِيَّةِ
سَلِيلَةِ مَعْرُوقِ الْأَبَاجِلِ جُرْشُعِ (٤)

ومن شعره في القسم الثاني الذي توافق فيه قافية البيت أول كلمة من صدره
قوله يرثي فضالة بن كعدة : (متقارب)

هو الواهِبُ الْعَلَقَ عَيْنَ النَّفْسِ
سِسِ وَالْمُتَسَعِّلِي عَلَى الْوَاهِبِ (٥)

(١) ديوانه ، ب ٢٣ ص ٦٦ . العجرفية : أن تأخذ الإبل في السير بنحرق . المقرف : الذي داني الهجنة من
الخيول وغيره ، الذي أمه عربية وأبوه ليس كذلك .

(٢) ديوانه ، ب ٢ ص ٨٢ . الضمير في «له» يعود على القلب من قوله قبل هذا البيت : (طويل)
صَحَا قَلْبُهُ عَنْ سَكْرِهِ فَتَأَمَّلَا وَكَانَ بِذِكْرِي أُمَ عَمْرٍو مُوَكَّلَا

والحمول : الهودج ، كانت له حينئذ إذا مرت به .

(٣) ديوانه ، ب ٦ ص ١١٥ .

(٤) ديوانه ، ب ٢ ص ٦١ . الخيفانة : الجرادة ، وهنا الفرس السريعة شُبِّهَتْ بالجرادة لسرعتها . جرشعية :
عظيمة الصدر . والأباجل : جمع أَبَجَلٍ ، وهو عرق غليظ في الرجل أو اليد .

(٥) ديوانه ، ب ١٢ ص ١٢ . العلق : النفيس الكريم من كل شيء .

فأسهم تكرير لفظ التصدير في الرفع من شأن المراثي من حيث سخاؤه وكرمه أمام كل من عُرف بهذه الخصلة من سادة العرب ، وأسهم أيضا في نغم دائري تشكّل من ذلك التباعد الزمكاني بين طرفي التصدير . قال الدكتور محمد الواسطي متحدثا عن الجمال الإيقاعي في هذا الضرب من ضروب التصدير : « وهذا أحسن أنواع الإيقاع في التصدير لأنه يقوي النغم في البيت ويجمع بين طرفيه ويشكل بنيته الدلالية ويجعلها مستقلة قائمة بنفسها»^(١) . ولعله لذلك أثره ابن المعتز واسترسل في سرد شواهد أضعاف ما لغيره من الأقسام الأخرى .

ويتجلى التصدير في هذا البيت متكلّما على موسيقية التجنيس الناقص الحاصل بين « المتعلي » و « على » ، وإن كان الفرق بين اللفظين أكثر من حرف زائد ، إلا أن السامع لن يعدم التقاط ما يفرزه تجاور هذين اللفظين من الموسيقية والتنغيم ، لا سيما أن حرف العين فيهما وفي اللفظين : العلق - عين ؛ حرف حلقي عميق ذو تصويت بكائي يرتبط بالعويل ، وهو أنسب لمقام الرثاء ، ولذلك نجد قصيدته العينية الرثائية التي أولها : (منسرح)

أيتها النفس أجملني جزعا

إن الذي تحذرين قد وقعنا^(٢)

تثير إعجاب الرواة والنقاد على حد سواء^(٣) .

ومن هذا الضرب من التصدير قوله يرثي عمرو بن مسعود : (بسيط)

أودى ربيع الصّعاليك الألى انتجعوا

وكل ما فوقها من صالح مُودي^(٤)

وهو تكرير أكد به الشاعر حتمية الفناء لكل ما يدب على ظهر الأرض من صالح أو غيره ، وضمن به استقلالية البيت بمعانيه وموسيقيته . وتقوى هذا الأسلوب النغمي بفن تصويري آخر هو الاستعارة التصريحية التي تختزلها عبارة «أودى ربيع

(١) قضايا في الخطاب النقدي والبلاغي ، ١٤٣ .

(٢) ديوانه ، ب ١ ص ٥٣ .

(٣) قال الأصمعي إنه لم يسمع قط ابتداء مراثية أحسن منه . (الشعر والشعراء ، ٢٠٧/١) . وقال ابن

قتيبة : لم يبتدئ أحد مراثية بأحسن من هذا . (نفسه ، ٦٥/١) .

(٤) ديوانه ، ب ٢ ص ٢٥ . أودى : هلك . الصعلوك : الفقير .

الصعاليك» ، والتي منحت الصورة الفنية جمالا وقربتها من ذهن السامع ، وأبانت عن مكرمات المرثي الذي هو ربيع المحتاجين يغتذون على خصبه .
ومنه أيضا : (طويل)

وإن مُقَرَّمَنَا ذَرَا حَدُّ نَابِهِ
تَخَمَّطَ فِينَا نَابٌ أَخَرَّ مُقَرَّمِ
لَنَا مَرَجَمٌ تَنْفِي بِهِ عَنْ بِلَادِنَا
وَكُلُّ تَمِيمٍ يَرْجُمُونَ بِمَرَجَمٍ (١)
ومن شعر أوس في الضرب الثالث من ضروب التصدير : (طويل)
- إِذَا مَا عُلُّوا قَسَالُوا : أَبُونَا وَأُمُّنَا
وَلَيْسَ لَهُمْ عَمَّا لَيْنَ أُمَّ وَلَا أَبٍ (٢)
- عَلَى الْأَرْوَاحِ السُّقْبِ لَوْ أَنَّهُ
يَقْفُومُ عَلَى ذُرْوَةِ الصَّاقِبِ
لَأَصْبَحَ رَتْمًا دَقَاقَ الْحَصَى
كَمَتْنِ النَّبِيِّ مِنَ الْكَائِبِ (٣) (متقارب)
- إِنَّ مِنَ الْقُومِ مَوْجُودًا خَلِيفَتُهُ
وَمَا خَلِيفُ أَبِي وَهَبٍ بِمَوْجُودٍ (٤) (بسيط)
- إِذَا سُلِّ مِنْ جَنٍّ تَأْكُلُ أَثَرَهُ
عَلَى مِثْلِ مِسْحَاةِ اللَّجَيْنِ تَأْكُلَا (٥) (طويل)

(١) ديوانه ، ب ٢٩-٣٠ ص ١٢٢ . سبق شرحهما .

(٢) ديوانه ، ب ١٦ ص ٨ .

(٣) ديوانه ، ب ٤ ص ١٠ . السقب : العظيم . الصاقب : جبل معروف في بلاد بني عامر . والرم : المحطم .
ومتن النبي : ظهر رمل بعينه . ودقاق الحصى : أي دقيق . يريد : لو أن المرثي (فضالة) علا هذا الجبل
لأصبح هذا الأخير مدقوقا مكسورا كرمل الكائب ، يعظم أمر المرثي .

(٤) ديوانه ، ب ٥ ص ٢٥ . وأبو وهب : هو عمرو بن مسعود الذي رثاه بقصيدته التي أولها : يا عين

جودي . .

(٥) ديوانه ، ب ١٤ ص ٨٥ . يصف سيفاً ، وأثره : جوهرة . والمسحاة : إناء فضي هو القدح . واللجين :
الفضة .

- إذا أَتَتْ لَمْ تُعْرِضْ عَنْ الْجَاهِلِ وَالْخَنَاءِ
 أَصَبْتَ حَلِيمًا أَوْ أَصَابَكَ جَاهِلٌ ^(١) (طويل)
 - رَأَيْتَنِي مَعْدُ مُعَلِّمًا فَتَنَازَرْتُ
 مُبَادَهَتِي أَمْشِي بِرَايَةٍ مُعَلِّمٍ ^(٢) (طويل)
 - لَقَدْ عَلِمْتُ أَسَدًا أَنَا
 لَهُمْ نُصْرٌ وَلَنِعَمَ النُّصْرُ ^(٣) (متقارب)
 - رَأَيْتُ بُرِيدًا يَزْدَرِينِي بِعَسِيْنِهِ
 تَأْمَلُ رُوَيْدًا إِنَّنِي مَن تَأْمَلُ ^(٤) (طويل)
 - أَلَيْسَ بِوَهَّابٍ مَفْصِيْدٍ وَمُتَلَفٍ
 وَصُولٍ لِّذِي قَرْبَى هَضِيمٍ لَهْضِمٍ ^(٥) (طويل)

إنها كلها تصديرات بديعة جاء بعضها على تكرير ذات اللفظ ، وبعضها على اشتقاق اسم من فعل ، أو على التناوب بين المشتقات من المصادر وأسماء الفاعل والمفعول وصيغ المبالغة . كما أنها شكّلت تكاثرا أسلوبيا داخل الشاهد الواحد مع بعض الفنون البلاغية الأخرى ، كالجناس في (عُلُوا- عالين) وفي (بُریدا- رُویدا) ، والتشبيه (كمتن النبي) (على مثل مسحاة اللجين) ، والطباق (حليم/جاهل) ، والترديد (أُمْنَا-أُم) (على- على ، في الشاهد الثاني) (خليفته- خليف) (أصبت-أصابك) ، وأسلوب المدح (نعم النصر) .

إن القيمة الموسيقية والدلالية لمحسن التصدير وقد زكّته فنون بلاغية أخرى وزكّاها ، أمدّت الإبداع الشعري بجمال أسلوبه فتي لطيف ، طعم طربية الأبيات ودنّى ما قصى من دلالاتها .

(١) ديوانه ، ب ٦ ص ٩٩ .

(٢) ديوانه ، ب ٣٤ ص ١٢٢ . المعلم : الذي رفع علما في الحرب ليبدل على مكانه . وتنازرت مبادهتي : جعلت مقارعتي ومفاجأتي في الحرب نلرا بينها .

(٣) ديوانه ، ب ٤ ص ٢٩ .

(٤) ديوانه ، ب ٢٨ ص ٩٨ .

(٥) ديوانه ، ب ٤٧ ص ١٢٤ .

وعلى نهج أوس في بناء التصدير ؛ يعمل زهير على إبداع شعر موشى بالموسيقية التي يتدخل أسلوب رد العجز على الصدر في نسج أوتارها . ومن تصديراته من النوع المحمود الذي يقع بأول البيت وبآخره قوله : (طويل)

- عَظِيمَيْن ، فِي عَلِيَا مَعَدٍّ ، وَغَيْرِهَا
وَمَنْ يَسْتَبِحُ كَنْزاً ، مِنْ الْمَجْدِ ، يَعْظُمُ (١)

وقوله : (طويل)

- سَثَمْتُ تَكَالِيفَ الْحَيَاةِ ، وَمَنْ يَعِشُ
ثَمَانِينَ حَوْلًا ، لَا أَبَا لَكَ ، يَسْأَمُ (٢)

ولأن وجود الفعل «سثم» ذي القفل الميمي الذي هو روي القصيدة ، يقودنا إلى التنبؤ بقافية البيت «يسأم» ؛ فإن هذا البيت يدخل ضمن ما يسمى في البديع : الإرصاء أو التسهيم ، والذي يعني توجيه القائل أو السامع نحو عجز الكلام بما هو وارد قبله من مؤشرات تساعد في هذا التصويب (٣) . وله أيضا :

- وَالسُّتْرُ دُونَ الْفَاحِشَاتِ ، وَمَا
يَلْقَاكَ ، دُونَ الْخَيْرِ ، مِنْ سِتْرٍ (٤) (كامل)

ومن أنواع التصدير الأخرى في شعره قوله :

- كَذَلِكَ خَيْمُهُمْ ، وَلِكُلِّ قَوْمٍ ،
إِذَا مَسَّتْهُمْ الضَّرَاءُ ، خَيْمٌ (٥) (وافر)
- فَلَأَنْتَ تَقْرِي مَا خَلَقْتَ ، وَبَعْدَ
بُضِّ الْقَوْمِ يَخْلُقُ ، ثُمَّ لَا يَقْرِي (٦) (كامل)

(١) ديوانه ، ب ٢١ ص ١٦ . عليا معد : أشرافها . ويستبح : يجده مباحا . والكنز : كناية عن الكثرة .

(٢) ديوانه ، ب ٤٧ ص ٣٥ .

(٣) الإيضاح ، ٣٢٦ . والفرق بين الإرصاء والتصدير في : قضايا في الخطاب النقدي ، ١٤٤ .

(٤) ديوانه ، ب ١٩ ص ١٢٠ .

(٥) ديوانه ، ب ١٣ ص ١٥١ . والخيم : الخلق . الضراء : الشدائد .

(٦) ديوانه ، ب ١٥ ص ١١٩ . القري : القطع . والمعنى : إنك إذا تهيت لأمر مضيت له ، وبعض القوم لا

يقدر لضعف همتهم .

- وَقَالَتْ أُمُّ كَعْبٍ لَا تَزْرَنِي
 فَلَا ، وَاللَّهِ ، مَا لَكَ مِنْ مَزَارٍ ^(١) (وافر)
 - لَعَمْرُ أَبِيكَ مَا هَرُمُ بْنُ سَلَمَى
 بِمَلْحِيٍّ ، إِذَا اللُّؤْمَاءُ لِيَمُوا ^(٢) (وافر)
 وَمَا صَدَّرَ فِيهِ كَعْبٌ - عَلَى سَبِيلِ الْمَثَالِ - قَوْلُهُ : (كامل)
 - عَيْنًا كَمَرَأَةِ الصَّنَاعِ تُدِيرُهَا
 بِأَنَامِلِ الْكَفُّسَيْنِ كُلُّ مُدَارٍ ^(٣)
 والتكاثر الأسلوبى حاصل بين التصدير والتشبيه في قوله : (عيناً كمرأة
 الصنّاع) . ومنه قوله : (بسيط)

- وَقَالَ لِلْقَوْمِ حَادِيهِمْ وَقَدْ جَعَلْتُ
 وَزُقَ الْجَنَادِبِ يَرْكُضْنَ الْحَصَى قِيلُوا ^(٤)
 - إِذَا مَا خَلِيلٌ لَمْ يَصْلُكَ فَلَا تُقَمِّمْ
 بِتَلْعَتِهِ وَاعْمَدْ لآخرَ واصل ^(٥) (طويل)
 - وَتُوصَلْ أَرْحَامٌ وَيُفْرَجَ مُغَرَّمٌ
 وَتَرْجَعَ بِالْوَدِّ الْقَدِيمِ الرَّوَاجِعُ ^(٦) (طويل)
 وهي تصديرات ، من بين أخرى لا يتسع المجال لذكرها ، بديعة لطيفة ، وجرسها
 الموسيقى الذي يختلف من بنية إلى أخرى على حسب المسافة الزمكانية الفاصلة بين
 طرفي التصدير ، حافل بالتصويّات الطربى الذي ينبثق عن موسيقية تكرير اللفظ
 المُصَدَّر به . كما أن تأكيد المعاني وتشبيتها بواسطة هذا التكرير اللفظي خَدَمَ لها
 وتحصين للدلالة المرجوة من الذوبان والتلاشي والضعف .

(١) ديوانه ، ب ١ ص ١٧٥ .

(٢) ديوانه ، ب ٦ ص ١٤٨ .

(٣) ديوانه ، ٤٠ . الصنّاع : المرأة الحاذقة بالعمل ، فمرأتها مجلوة حسنة ، ومرأة الخرقه صدئة لأنها لا
 تتعهدا .

(٤) ديوانه ، ١٦ . الورق : الطوال . وقيلوا : من القائلة .

(٥) ديوانه ، ٩٢ .

(٦) ديوانه ، ١١٢ .

ويمكن الاستئناس أيضا بقول الحطيئة : (كامل)

جأورتُ آل مقلد فحمدتهم
إذ لا يكاد أخسو جوار يُخمدُ
أزمان من يرد الصنعة تُصطنع
فسينا ، ومن يرد الزهادة يزهد (١)

وبقوله : (طويل)

تدرون إن شد العصاب عليكم
ونأبى إذا شد العصاب فما ندر
أرى قومنا لا يغفرون ذنوبنا
ونحن إذا ما أذنبوا لهم غفر (٢)

والتصدير هنا متشاكل مع التجنيس الاشتقاقي في : «جأورت» و«جوار» وفي :
«الصنعة» و«تصطنع» وفي : «ذنوبنا» و«أذنبوا» ، ومع الترديد في : «من يرد» و«من
يرد» ثانية ، وفي : «شد العصاب» و«شد العصاب» ثانية ، وكلها تكريرات تطريبية
رشيقة تهب موسيقية الأبيات إضافة ، ومعانيه لطافة .

لقد مثلت باختصار شديد بنماذج من أشعار الأوسيين لفن رد الأعجاز على ما
تقدمها على أن يعود من يبغى المزيد إلى دواوينهم ليلتقط أشباه ما مثلنا به وهو كثير .
وما أوردناه من الأمثلة نستنتج أن استعمالات الأوسيين لهذا الأسلوب الجمالي
الإيقاعي تتسم بالعفوية والاعتدال مع استثناء طفيف حين يتعلق الحديث بشعر
الحطيئة ، ربما لأن النواقص الخلقية والخلقية والاقتصادية والاجتماعية التي عاشها أبو
مليكة دفعته ، من حيث يدري أو لا يدري ، إلى التفاني في إبداع شعر بديع مميز
يساعده على التخفي خلفه فلا يلتفت الناس إلا إلى شعره هذا فينسوا أو يتناسوا
نواقصه تلك . ولعله تنبه إلى ما يحتفي به هذا الفن من الموسيقى والجمال الطربي ،
إلى جانب الجناس ، وإلى ما يضيفه إلى المعاني من الوضوح والتزكية والتأكيد
والتقرير ؛ فعمد إلى الغلو في استعماله بنوع من التكثيف تارة ، وبنوع من الاعتدال

(١) ديوانه ، ص ٨٠ . والصنعة : عمل المعروف .

(٢) ديوانه ، ب ١٩-٢٣ ص ٨٤-٨٥ . العصاب أصله من الناقة العصب : وهي التي لا تدر حتى يعصب

فخذها بحبل عصب شديد ، والمعنى المراد : أنكم لا تعطون إلا على الهوان والقسر .

في بعض القصائد الأخرى التي قلَّ فيها هذا الأسلوب تارة أخرى .
وقد لاحظنا إشار الأوسيين من التصدير ما اتسم بالتجاور والتقارب ، فكانت
غالبية تصديراتهم تأتي في أعجاز الأبيات . ولاحظنا محدودية ما يأتي خلاف هذا
النوع .

ولفت انتباهنا أيضا أن الأوسيين يجلبون لأشعارهم فنونا جمالية أخرى تتعاضد
مع التصدير وتتشاكل معه داخل البيت الواحد خدمة للمعاني وللإيقاع ، من استعارة
وتشبيه وترديد وتجنيس وطباق وغيرها . . واستنتجنا أنه كلما تكاثرت تلك الأساليب
داخل البيت الواحد كان ذلك أظهر لشاعرية الشاعر ، وأحسن لتوهج المعاني وتفجر
الأنغام .

ثالثا: جمالية أسلوب التصريع

عندما نعت قدامة القوافي فإنه اشترط فيها «أن تكون عذبة الحرف سلسلة
المخرج ، وأن يقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل
قافيتها ، فإن الفحول المجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ، ولا
يكادون يعدلون عنه ، وربما صرعوا أبياتا آخر من القصيدة بعد البيت الأول ، وذلك
يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره»^(١) .

والتصريع هو إلحاق العروض بالضرب وزنا بزيادة أو بنقصان . يقول ابن رشيق
معرفا التصريع والتقفية : «فأما التصريع ، فهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لبيته ،
تنقص بنقصانه ، وتزيد بزيادته ، (. . .) و كل ما جرى هذا المجرى في سائر الأوزان
فهو مصرع (. . .) ، والتقفية : أن يتساوى الجزآن من غير نقص ولا زيادة ، فلا يتبع
العروض الضرب في شيء إلا في السجع خاصة (. . .) وكل ما لم يختلف عروض
بيته الأول مع سائر عروض أبيات القصيدة إلا في السجع فقط ، فهو مقفى»^(٢) .
ويعول على التصريع في مطلع القصيدة لأنه يميز الابتداء وغيره ، ويفهم منه قبل
تمام البيت روي القصيدة وقافيتها^(٣) ، بحيث إن التصريع «ينطبق عليه ما ينطبق على

(١) نقد الشعر ، ٥١ .

(٢) العملة ، ٣٢٥/١ . (ع/د. قرقران) .

(٣) سر الفصاحة ، ١٨٩ .

القافية من أنه تجانس صوتي بين خاتمتي الشطر الأول والشطر الثاني من أول بيت في القصيدة»^(١).

والإتيان بالتصريع في افتتاحيات القصائد محمود لأنه أول ما يتلقفه المتلقي من القصيدة ، لذلك نجده يعذب ويحلو كلما جاءت المطالع مصرعة ، وتقل تلك العذوبة كلما غادرها . كما أن «حسن الافتتاح داعية الانشراح ومطية النجاح»^(٢) ، ثم إن «الشعر قفل أوله مفتاحه ، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره ، فإنه أول ما يقرع السمع منه ، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة»^(٣) ، ولذلك ساوروا بين بيت افتتاح القصيدة به تصريع وبين المنزل له باب ، وشبهوا بادئ القصيدة بغير تصريع بداخل المنزل من غير باب ، فقالوا : «إذا لم يصرع الشاعر قصيدته كان كالمسور الداخِل من غير باب»^(٤) . وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أهمية التصريع لدى المبدع والمتلقي ، وفي الإبداع أولا وأخيرا .

وقد ذكره ابن المعتز ضمن محاسن الكلام وبه ختم فنون البديع في مصنفه ونعته «حسن الابتداءات» . وقد أثبتنا في موضع غير هذا أن «حسن الابتداءات» هذا ليس إلا ما سَيَسِمُهُ البلاغيون بعده التصريع^(٥) . وجمالية أسلوب التصريع «تتجلى فيما يجريه في قفل المصراع الأول الذي هو العَروض ، وقفل المصراع الثاني الذي هو الضرب من الاتزان الصوتي والنغمي ، حيث إن اعتدالهما سواء أبالزيادة أم بالنقصان يوجب اعتدالا في الموسيقى التي تنبعث من تساوي الحركات والسواكن فيها ، ومن تردد الحرف الأخير قفلا للعروض ورويا للبيت بكامله [وللقصيدة إجمالا]»^(٦) . والتصريع الذي يقع استهلالا للقصائد دال على الابتداء والافتتاح ، ومهيئ السامع للتقبل والانشراح ، ومانع الكلام زينة إيقاعية يحلو بها ويعذب ، ويلطف ويخلب .

(١) نقد الشعر عند العرب حتى ق ٥٥٠ هـ . د/أمجد الطرابلسي ، ١٨٦ .

(٢) العملة ، ٢١٧/١ . نخ/محي الدين .

(٣) السابق ، ٢١٨/١ . وكان الجاحظ ، قبل ابن رشيقي ، قد روى عن شبيب بن شيبه قوله : «الناس

موكلون بتفضيل جودة الابتداء ، ويمدح صاحبه» . البيان والتبيين ، ٢١٢/١ .

(٤) العملة ، ١٧٧/١ . نخ/محي الدين .

(٥) ينظر كتابنا : البديع ومنتعة القراءة الجمالية ، ١١٣ - ١١٤ - ١١٥ .

(٦) السابق ، ١١٥ - ١١٦ .

والذي يطالع موروثنا الشعري يجد أن منه ما يأتي مصرع المطلع ، وهو المستحسن المطلوب . ومنه ما يأتي مصرع المطلع وبيتا آخر أو أكثر غيره من أبيات القصيدة ، وقال بعضهم إنه مذموم كلما كثر في القصيدة إذ الخال يحسن في بعض الوجوه ولو كانت عدة خيلان لكان قبيحا^(١) ، ومنه ما يبرح بيت الاستهلال فلا يقع إلا في آخر غيره في عرض القصيدة . ومنه ما يخلو تماما من التصريح .

ولم يشذ شعر الأوسيين عن هذه القاعدة التي تأسس عليها شعر غيرهم :
- فتصريعات بشامة لم تغادر المطالع في مطولاته وهي قليلة بحيث لم تتعد الثلاثة^(٢) .

- وحدث التصريح في ثمانية عشر بيتا فقط من مجموع شعر أوس بن حجر : خمس عشرة مرة في المطالع ثم وقع في بيتين آخرين في حائيته زيادة على بيت الاستهلال (ب٦ ص ١٤ - ب١٢ ص ١٥) ، وفي بيت من قصيدة ميمية بعد بيت المطلع المصروع (ب٤ ص ١١٧) .

- وتصريعات زهير حدثت اثنتي عشرة مرة : جلها في أبيات الاستهلال في أغلب المطولات التي تفوق ثلاثين بيتا مع بعض الاستثناءات ، وهائيته وحدها وقع التصريح فيها ببيت الاستهلال وبالبيت الخامس .

- وصرّع كعب ست عشرة مرة ، جميعها لم تغادر بيت الاستهلال .
- والخطيئة أقلهم تصريعا ، ووقع في شعره ست عشرة مرة ، إلا أنها نسبة قليلة قياسا إلى قصائده المتعددة ومقطوعاته الكثيرة مقارنة مع باقي شعراء مدرسته . وأغلب قصائده لم يقع فيها تصريح وعلى رأسها همزيتة التي تقع في ثلاثة وخمسين بيتا . وبعض قصائده غاب تصريح مُفْتَتَحِها ولم تُصَرَّعْ إلا في بيت أو أكثر داخلها^(٣) .

(١) سر الفصاحة ، ١٨٩ .

(٢) شعره ، مجلة المورد : ب١/٢١٩ و٢٢٧ - ب١/٢٢٠ - ب١/٢٢١ .

(٣) حدث التصريح في أربعة عشر بيتا افتتاح في شعر الخطيئة ، ومرتان وقع فيهما داخل القصيدة مع خلو بيت الاستهلال منه : قصيدته في الصفحة ٦٢ عدد أبياتها ٤٤ ، غاب التصريح فيها عن المطالع ووقع في البيت ٥ . ولم يأت التصريح حتى البيت ١٢ في قصيدة أخرى بالصفحة ٧٣ وما بعدها . وقصيدة أخرى حدث التصريح فيها بالبيت الأول والذي يليه ، الصفحة ٧١ .

وبذلك نحصى خمسة وستين بيتا مصرعا في مجموع شعر شعراء المدرسة الأوسية ، استأثرت بعض القصائد والمقطوعات منها بتسعة وخمسين بيتا ، وهو رقم قليل جدا إذا ما قورن بعدد قصائدهم ومقطوعاتهم الشعرية ، والتي تصل عند أوس حوالي الخمسين ، وإن أضفنا إليها سبع عشرة أخرى لزهير مما رواه الأصمعي وأبي عمرو والمفضل فقط ، وجدنا العدد يناهز عدد ما صرّح فيه الأوسيون كلهم . وهو إحصاء يأخذ بعين الاعتبار توافق لفظ عروض البيت ولفظ ضربه في الحرف وفي الحركة ، ولم أحص التصريعات التي هي من قبيل ما ادّعى قدامة أنها تصريح ، ولا أوافقه الرأي إذ التنغيم الصوتي غير متطابق تماما بين اللفظين إذ حدث في الحرف فقط دون الحركة فبدأ التوقيع غير مطرب . نحو ما مثّل به من قول امرئ القيس في قصيدة أولها : (مخلع البسيط)

عَيْنَاكَ دَمْعُهُمَا سَجَالُ
كَأَنَّ شَأْنَيْهِمَا أَوْشَالُ

وقال بعد أبيات من هذا البيت : (مخلع البسيط)

قُلُوبٌ خَسِرَتْ زَانَ ذِي أَوْدَالٍ
قُوتًا كَمَا يُرْزَقُ الْعِيَالُ (١)

أما الذي ارتضيته تصريعا وأقمت عليه معطيات الإحصاء فهو ما أشبه قول أوس : (بسيط)

ب ١ : وَدَّعَ لَمِيسَ وَدَاعَ الصَّارِمِ اللَّاحِي
إِذْ فَتَكَتْ فِي فِسَادٍ بَعْدَ إِصْلَاحٍ
ب ٦ : هَبَّتْ تَلُومٌ وَلَيْسَتْ سَاعَةَ اللَّاحِي
هَلَّا أَنْتَظَرْتُ بِهِذَا التُّلُومِ إِصْبَاحِي
ب ١٢ : إِنِّي أَرَقْتُ وَلَمْ تَأْرُقْ مَعِيَ صَاحِي
لَسْتُ كَفَّ بُعَيْسِدَ النَّوْمِ لَوَّاحٍ (٢)

إذ الاتزان الصوتي حادث من كل الوجوه بين ألفاظ عروض الأبيات وبين ألفاظ القوافي ، وذلك ، فيما أرى ، هو التصريح الحق ، إذ الموسيقى مطبوعة بالتساوي

(١) نقد الشعر ، ٥٣ .

(٢) ديوانه : ب ١ ص ١٣ - ب ٦ ص ١٤ - ب ١٢ ص ١٥ .

والاتزان في كل طرف ، حتى إنك إن طلبت أن تستبدل بيت الاستهلال بيتاً آخر من ذيتك البيتين لن يختل لك وزن ولن يعترض سبيلك عارض موسيقي أو دلالي . وليس الاحتفال بهذا الفن البديعي الإيقاعي في الشعر ، على الجملة ، إلا لهذه العلة .

ومما صرّح فيه الأوسيون قول بشامة بن الغدير : (مجزوء الكامل)

لمن الديار عفون بالجرع

بالدوم بين بحار الشرع (١)

فالضرب والعروض جاءتا على «مُتَّفَاعِلٌ» من مجزوء الكامل لمكان التصريع . ومنه قوله : (متقارب)

هجرت أمامة هجراً طويلاً

وحَمَلَك النأي عبئاً ثقيلاً (٢)

فجاءت العروض «فعولن» ومثلها الضرب مدعاةً للتصريع .

ومنه قول أوس بن حجر : (منسرح)

أيتها النفس أجملني جزعاً

إن الذي تحذرين قد وقعاً (٣)

فوقعت عروض البيت وضربه على «فَعِلُنْ» لمكان التصريع فيه .

ولزهير في مطلع المعلقة : (طويل)

أَمِنْ أَمْ أَوْفَى دَمْنَةً ، لَمْ تَكَلِّمْ

بَحْوَمَانَةَ الدَّرَاجِ ، فَالْتَسَلَّم (٤)

وكما ترى فقد استدعى التصريع اتزان العروض والضرب ، فجاءتا على «مفاعِلن» .

ومثله لكعب : (طويل)

(١) شعره ، المورد : ب ١ ص ٢٢٠ .

(٢) شعره ، المورد : ب ١ ص ٢٢١ . والمفضليات ، ب ١ ص ٥٥ .

(٣) ديوانه ، ب ١ ص ٥٣ .

(٤) ديوانه ، ب ١ ص ٩ .

نَفَى شَعَرَ الرَّأْسِ الْقَدِيمَ حَوَالِقُهُ
وَلَاخَ بِشَيْبٍ فِي السَّوَادِ مَفَارِقُهُ (١)

فوقعت العروض «مفاعeln» ، ومثلها الضرب لمناسبة التصريح .
وللحطيئة قوله : (طويل)

عَفَا مُسْحِلَانُ عَنْ سُلَيْمَى فَحَامِرُهُ
تُمَشُّى بِهِ ظُلْمَانُهُ وَجَاذَرُهُ (٢)

فجاءت العروض (حامرُهُ) والضرب (جاذره) على «مفاعeln» من الطويل لمكان التصريح .

وبما صرَّع فيه الأوسيون في بيت الاستهلال وفي غيره قول أوس وقد صرَّع ثلاث مرات كالآتي : (بسيط)

ب ١ : وَدَّعَ لَمِيسَ وَدَاعَ الصَّارِمِ اللَّاحِي
إِذْ فَتَّكَتْ فِي فِسَادٍ بَعْدَ إِصْلَاحٍ

ب ٦ : هَبَّتْ تَلُومٌ وَلَيْسَتْ سَاعَةٌ اللَّاحِي
هَلَّا أَنْتَظَرْتُ بِهِذَا اللَّوْمِ إِصْبَاحِي

ب ١٢ : إِنِّي أَرَقْتُ وَلَمْ تَأْرُقْ مَعِيَ صَاحِي
لَسْتُ سَتَكِفُ بَعْسِيْدَ النَّوْمِ لَوَّاحٍ

فعمد إلى تكرير لفظة اللاحي مرتين عروضاً للبيت المصَّرع إيابةً عن توطن هذا اللوم في خلده لكثرتة من لسان لميس ، «وكان ممكناً أن يقول في البيت الخامس : * هَبَّتْ تَلُومٌ وَلَيْسَتْ سَاعَةٌ اللَّوْمِ * وهي متزنة موافقة للسياق وأحدثت تجنيساً اشتقاقياً لا تخفى موسيقيته ؛ ولكننا نراه يؤثر هذا الضرب من التطريب ربما لصوتية الحاء التي نجدها تتردد رويًا وفي ألفاظ كثيرة بعرض الأبيات . والحقيقة أنه وإن استُقبِح أكثر من تصريح المطلع ؛ فإنه في هذه القصيدة طعم أبياتها بتلوينات موسيقية رائعة ، ولم نشعر به ثقيلاً علينا يفرض نفسه فرضاً ، إنما أحسنا مستعذبا سمحاً له موضع حسن وجمال» (٣) .

(١) ديوانه ، ١٩٠ . الخوالق : جمع حلق ، وإنما أراد ما خلق شعره من مر السنين ورَّثه إلى الصلح .

(٢) ديوانه ، ب ١ ص ٩٥ . عفا : خلا ودرس . مسحلان وحامر : موضعان . الجاذر : أولاد البقر ، واحده جُوْذَرٌ وجُوْذَرٌ . الظلمان : جمع ظليم وهو ذكر النعام .

(٣) البديع ومنتعة القراءة الجمالية ، ١١٧ .

ومثل هذا التكرير من فن التصريح نجده في ميميته مرتين أيضا هي كالآتي :
(طويل)

ب ١ : تَنَكَّرْتُ مِنَّا مِنْ بَعْدِ مَعْرِفَةِ لَمِي
وَبَعْدَ التَّصَابِي وَالشَّبَابِ الْمُكَرَّمِ
ب ٤ : فَمِيطِي بِمِيطٍ وَإِنْ شِئْتَ فَانْعَمِي
صَبَاحاً وَرُدِّي بَيْنَنَا الْوَصْلَ وَاسْلَمِي (١)

فجاءت العروض والضرب في البيتين على «مفاعلن» استجابة لحاجة التصريح .
وتأزر إيقاع التصريح بإيقاع التجنيس الاشتقاقي في : ميطي/مياط . وكذا بتوالي
حرف الميم الذي اشتملت عليه عديد من ألفاظ البيتين : منّا/ من بعد (مِمْبَعْد)/
معرفة/ لمي/ المكرّم/ ميطي/ مياط/ انعمي/ اسلمي .
ولزهير وقد جاء بالتصريح في بيت الاستهلال والبيت الخامس من إحدى
قصائده : (طويل)

ب ١ : صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلَمِي ، وَأَقْصَرَ بَاطِلُهُ
وَعُثِرِي أَفْرَاسُ الصَّبَا ، وَرَوَّاحِلُهُ
ب ٥ : لَمِنْ طَلَّلْ ، كَالُوخِي ، عَافَ مَنَازِلُهُ
عَافَا الرُّسُّ مِنْهُ ، فَالرُّسُوسُ ، فَعَاقِلُهُ (٢)

جاءت العروض والضرب «مفاعلن» في البيتين كليهما لمكان التصريح .
ومن هذا النوع من التصريعات في أكثر من بيت ، قول الخطيئة : (طويل)

ب ١ : أَلَا طَرَقْتَنَا بَعْدَ مَا هَجَدُوا هِنْدُ
وَقَدْ سَرُنَ غَوْرًا وَاسْتَبَانَ لَنَا نَجْدُ
ب ٢ : أَلَا حَبِذَا هِنْدُ وَأَرْضُ بِهَا هِنْدُ
وَهِنْدُ أَتَى مِنْ دُونِهَا النَّأْيَ وَالْبُعْدُ (٣)

فصرّع في المطلع والذي يليه لولعه بهند التي ملكت عليه نفسه ، فجاءت
العروض والضرب على «فعلن» مجازاة لما اقتضاه التصريح ، ومثلما طربنا لهذا التصريح

(١) ديوانه ، ص ١١٧ . ومعنى البيت رقم ٤ : انهي بقلب رجل ذهاب بقلوب النساء وتباعدي به .

(٢) ديوانه ، ب ١ ص ٤٥ - ب ٥ ص ٤٧ . الرس والرئيس : ماءان لبني أسد . وعافل : أرض ، وقيل جبل .

(٣) ديوانه ، ب ١ - ٢ ص ٧١ .

طرب الخطيئة لإيقاع حروف محبوبته التي قرعت أسماعه أربع مرات في بيتين متتاليين ، وآخر حرف من اسمها هو روي القصيدة ككل .

وتفرد الخطيئة بأمر العزوف عن التصريح في بيت الاستهلال وتركه إلى بيت آخر في عرض القصيدة ، وصنع ذلك في موضعين : فأما الموضع الأول فهو في قصيدة من أربعة وأربعين بيتا ، صرّح أبو مليكة بينها الخامس فقال : (طويل)

إِذَا شِئْتُ بَعْدَ النُّومِ أَلْقَيْتُ سَاعِدِي

عَلَيَّ كَسَفْلٍ رِيَّانَ لَمْ يَتَخَسَّدُ (١)

فألزم مكان التصريح مجيء عروض البيت وضربه على «مفاعِلن» .

وأما الموضع الثاني فقد جاء في قصيدته الغزلية في هند ، إذ بعد المطلع الذي يقول فيه : (طويل)

أَلَا طَرَقَتْ هِنْدُ الْهِنُودِ وَصُحْبَتِي

بَحْسُورَانَ حَسُورَانَ الْجُنُودِ هَجُودِ (٢)

بأحد عشر بيتا ؛ نجده يُعمل التصريح في البيت الثاني بعد العاشر فيقول : (طويل)

تَذَكَّرْتُ هِنْدًا فَالْفُؤَادُ عَمِيدُ

وَشَطَطُ نَوَاهَا فَالْمَزَارُ بَعِيدُ (٣)

فجاءت عروض البيت وضربه «فعولن» لحدوث الحذف (وهو حذف سبب خفيف من آخر الجزء ، إذ صارت «مفاعيلن» «مفاعِلْ» وتحولت إلى «فعولن») ، وذلك لمكان التصريح من بنية البيت .

وهكذا نجد الأوسيين لم يستعملوا التصريح إلا بالمقدار المسموح به ، والذي يشي بالعفوية والبعد عن الكلفة والتصنع ، ومتى وقع في المطلع وغيره من الأبيات فإنه يجيء منسجما مع المكان والسياق لا يبدو عليه توظيف بالقسر والغصب . ومن ثمة نستشف أن الأوسيين لا يميلون كل الميل إلى العناية بشكلية القصيدة وموسيقيتها ، ولا يعزفون كل العزوف عن هذا الجانب الذي هو عمدة الشعر وعليه يقوم ويتأسس ؛

(١) ديوانه ، ب ٥ ص ٦٤ . الكفل : العجيزة . والريان : الممتلئ من اللحم . لم يتخدد : لم يهزل .

(٢) ديوانه ، ب ١ ص ٧٣ .

(٣) ديوانه ، ص ٧٤ . عميد : مثبت وجع ، يقال : ما الذي يعمدك؟ أي : يوجعك . وشطط : بعثت .

ولأنهم معتدلون في كل شيء ولا يأخذون من الأشياء إلا مقدار الحاجة والمراد .
ثم إن التصريح أينما وقع من أشعارهم فإنه يمنحها موسيقية عذبة تتولد من ذلك
الاتزان الصوتي الذي يتساوى فيه لفظ عروض البيت مع ضربه ، وهو اتزان يخلب
العقول ويجلب الأسماع إليه ، ويخلف في نفوس المتلقين من الأريحية والاهتزاز
النغمي ما يلتذون به ويستحلونه .

ولما كانت هذه الفنون من تجنيس وتصدير وترديد وتصريح إنما هي - من ضمن
أخرى عداها - من الفنون التي تندرج ضمن أساليب البلاغة التكريرية الإيقاعية التي
يعود سحرها النغمي التطريبي ، والدلالي المعنوي إلى إعادتها داخل البيت الشعري ؛
فإن احتفال الشاعر داخل مدرسة الأوسيين بها جلباً للموسيقية ودعماً للمعاني كبير
قوي . ويكفي مثالا هذه الأبيات من معلقة زهير استدلالا على ذلك ، وكل لفظ
برزته وسطرت تحته فإنني أجلي به أسلوبا من تلك الأساليب المذكورة من جهة ،
وأبين أهميته النغمية والدلالية من جهة أخرى ، وأوجه إلى التنبيه إلى جمالية ترديده
وتكريره .

يقول زهير بن أبي سلمى (١) : (طويل)

- ١- أَمِنْ أُمَّ أَوْفَى دَمْنَةً ، لَمْ تَكَلِّمْ
بَحْثُومَانَةَ الدَّرَاجِ ، فَالْمَثَلُ
- ٦- فَلَمَّا عَرَفْتُ الدَّارَ قُلْتُ ، لِرُبْعَهَا
أَلَا ، عَمَّ صَبَاحًا ، أَيُّهَا الرِّبْعُ ، وَاسْلَمْ
- ٩- وَفِيهِنَّ مَلْهُى ، لِلصُّدِيقِ ، وَنَظَرُ
أَنِيقِ ، لَعَيْنِ النَّازِرِ ، الْمُتَوَسِّمِ
- ١٠- بَكَرْنَ بُكُورًا ، وَاسْتَحَرْنَ ، بِسُخْرَةٍ
فَسَهْنُ ، لِيَوَادِي الرُّسِّ ، كَالْيَدِ لِلْفَمِ
- ١١- جَعَلْنَ الْقَنَانَ عَنْ يَمِينِ ، وَحَزَنَهُ
وَمَنْ بِالْقَنَانِ ، مِنْ مُجَلٍّ ، وَمُخْرِمِ
- ١٣- كَأَنَّ فُتَاتِ الْعَهْنِ ، فِي كُلِّ مَنْزِلِ
قَزَلْنَ بِهِ ، حَبَّ الْفَنَاءِ ، لَمْ يُحَطِّمْ

(١) ديوانه ، ص ٩ وما بعدها .

- ١٥- سَعَى سَاعِيَا غِيْظَ بِن مُرَّةً ، بَعْدَمَا
تَبَزَّلَ مَا بَيْنَ الْعَشِيرَةِ ، بِالْدَمِّ
١٩- وَقَدْ قُلْتُمَا ، إِنْ نَذَرَكِ السَّلَامَ وَأَسْعَا
بِمَالٍ ، وَمَعْرُوفٍ ، مِنْ الْأَمْرِ ، نَسْلَمَ
٢١- عَظِيمَيْنِ ، فِي عُلْيَا مَعَدٍّ ، وَغَيْرَهَا
وَمَنْ يَسْتَبِيحُ كَنْزًا ، مِنَ الْمَجْدِ ، يَعْظُمُ
٢٤- يُنَجِّمُهَا قَوْمٌ ، لِقَوْمٍ ، غَرَامَةً
وَلَمْ يُهَرِّقُوا ، بَيْنَهُمْ ، مِلءَ مَخْجَمٍ
٢٥- فَمَنْ مُبْلَغُ الْأَخْلَافِ ، عَنِّي رِسَالَةٌ
وَذَبِيانَ : هَلْ أَقْسَمْتُمْ كُلُّ مُقْسِمٍ
٢٦- فَلَا تَكْتُمُنَّ اللَّهَ مَا فِي نَفْسِكُمْ
لِيَخْفَى ، وَمَهْمَا يُكْتَمَ ، اللَّهُ يَعْلَمُ
٣٠- فَتَعَرَّكُكُمْ عَرَكُ الرَّحَى ، بِثَفَالِهَا
وَتَلْقَحُ كِشَافًا ، ثُمَّ تَحْمِلُ ، فَتُثْنِمُ
٣٢- فَتُغْلِلُ ، لَكُمْ ، مَا لَا تُغِلُّ لِأَهْلِهَا
قُرَى بِالْعِرَاقِ ، مِنْ قَفْيزٍ ، وَدِرْهَمٍ
٣٨- جَرِيءٍ ، مَتَى يُظْلَمَ يُعَاقَبُ بِظُلْمِهِ
سَرِيْعًا ، وَإِلَّا يُبْسَدَ بِالظُّلْمِ ، يُظْلِمُ
٣٩- رَعَوْا مَا رَعَوْا مِنْ ظَمْسِهِمْ ثُمَّ أَوْرَدُوا
غَمَارًا ، تَسِيلُ بِالرَّمَاكِ ، وَبِالدَّمِ
٤٣- فَكُلًّا أَرَاهُمْ أَصْبَحُوا يَعْقِلُونَهُمْ
عِلَالَةً أَلْفَ ، بَعْدَ أَلْفٍ مُصَنَّمٍ
٤٤- تُسَاقُ إِلَى قَوْمٍ ، لِقَوْمٍ غَرَامَةً
صَحِيحَاتٍ مَالٍ ، طَالَعَاتٍ ، بِمَخْرَمٍ
٤٦- كِرَامٍ ، فَلَا ذُو الْوَثْرِ يُدْرِكُ وَثْرَهُ
لَدَيْهِمْ ، وَلَا الْجَانِي عَلَيْهِمْ بِمُسْلَمٍ
٤٧- سَمِمْتُ تَكَالِيفَ الْحَيَاةِ ، وَمَنْ يَعِشُ
ثَمَانِينَ حَوْلًا ، لَا أَبَالِكَ ، يَسَامُ

- ٤٩- وَأَعْلَمُ عِلْمَ الْيَوْمِ ، وَالْأَمْسِ ، قَبْلَهُ
وَلَكَّنِّي ، عَنْ عِلْمِ مَا فِي غَدٍ ، عَمِي
٥١- وَمَنْ يَكُ ذَا فَضْلٍ ، فَيَبْخُلْ ، بِفَضْلِهِ
على قومِهِ ، يُسْتَفْغَنَ عَنْهُ ، وَيُذَمَّ
٥٢- وَمَنْ يَجْعَلِ الْمَعْرُوفَ مِنْ دُونِ عَرْضِهِ
يَفْسِرُهُ ، وَمَنْ لَا يَتَّقِ الشَّيْثَ يُشْتَمُ
٥٣- وَمَنْ لَا يَذُدُّ ، عَنْ حَوْضِهِ ، بِسِلَاحِهِ
يُهْـدَمُ ، وَمَنْ لَا يَظْلِمُ النَّاسَ يُظْلَمُ
٥٤- وَمَنْ هَابَ أَسْبَابَ الْمَنِيَّةِ يَلْقَاهَا
وَلَوْ رَامَ أَسْبَابَ السُّمَاءِ بِسُلْمٍ
٥٧- وَمَنْ يَغْتَرِبَ يَحْسِبُ عَدُوًّا صَدِيقَهُ
وَمَنْ لَا يُكْرِمُ نَفْسَهُ لَا يُكْرَمُ

هكذا نجد زهيرا يستغل في معلقته - كما في باقي قصائده- التكرار وما يختزنه من طاقة تطريبية نغمية لإغناء موسيقية النص الشعري ، فهناك نغمة داخلية تسري عبر المقاطع والجمل الشعرية وعلى امتداد الأبيات أفقيا وعموديا منبعها التكرار الذي اتخذ هنا عدة صيغ أهمها : تكرار الحروف [تكررت الميم التي هي حرف الروي حوالى ١٢٤ مرة في هذا المقطع] ، وتكرار الكلمات ، ومنها ما يشكل تجنيسا تاما (أسباب - أسباب) أو اشتقاقيا (بكرن- بكورا) أو تصديرا (سئمت- يسأم) أو ترديدا (علم اليوم- علم ما في غد) ، وتكرار صيغ صرفية متشابهة تشابها إيقاعيا ، أو ما يسمى : «التوازي الصوتي» ، من قبيل : (ومن هاب أسباب = ولورام أسباب) (اليد = الفم) . ومن ثمة فإن التكرار- فضلا عن وظيفته الدلالية ، التي تتجلى في ترسيخ فكرة معينة (وهي في هذا المقطع الشعري تؤكد قيم السلم بين المتخاصمين وتدعو إلى نبذ الحرب والقتال) ، ووظيفته الإيقاعية ، التي أسهمت في خلق محور موسيقي تطريبي رشيق- نجده يقوم ، أيضا ، بدور الربط بين الأبيات ، ما يخلق انسجاما بين الوحدات التي تكون النص وتنسج سبدي لحمته ، ولذلك فهو يتحكم فيه ويسهم في انسجام جملة وترابط وحداته الشعرية .

رابعاً: جمالية أسلوب الترصيع

قال الزمخشري : «رَصَعَ التاج : حلاه بكواكب الحلية . وما أملح حلية سيفك وسرجك ورصائعها! وهي حلق الحلى المستديرة ، الواحدة رصيلة (. . .) ورصع الطائر عشّه بالقضبان والريش : قارب بعضه من بعض ونسجه . وأسناؤه مرتصعة : مرتصة»^(١) .

وقال ابن منظور : «والترصيع : التركيب . يقال : تاج مرصع بالجوهر وسيف مرصع أي محلى بالرصائع ، وهي حلق يحلى بها ، الواحدة رصيلة . ورصع العقد بالجواهر : نظمه فيه وضم بعضه إلى بعض . وفي حديث قُسٍّ : (رصيع أيهُقان) يعني أن هذا المكان قد صار بحسن هذا النبت كالشيء المحسن المزين بالترصيع ، والأَيُّهُقان نبت»^(٢) .

فالترصيع يحمل معنى الزينة والحسن ، ومعنى الترتيب وحنق النسج ، وإتقان النظم والتركيب والرصف . وهي معان تدل كلها على التحلية والحسن والجمال والزينة . ولذلك فأسلوب الترصيع في الكلام وبخاصة الشعر هو أسلوب جمالي تزييني يكسبه الحسن والملاحاة ، ويغدق على معانيه وموسيقاه الطرافة والسماحة ، ويجعل السامع يتلقفه بالإعجاب والاهتزاز والراحة .

ويعرفه أبو البركات الأنباري قائلاً : «وهو أن تكون مقاطع الأجزاء مسجعة متقاسمة النظم ، متعادلة الوزن»^(٣) ، وهو عند ابن الأثير « أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية»^(٤) .

إن أسلوب الترصيع من الأساليب الجميلة التي يركن الشعراء إلى إدماجها في نتاجهم الشعري لتغذيته بالإيقاع الرشيقي والجرس الموسيقي البديع . وهو يقع في

(١) أساس البلاغة ، رصع .

(٢) لسان العرب ، مادة «رصع» .

(٣) اللمعة في صنعة الشعر ، ٥٥ .

(٤) المثل السائر ، ٢٧٧/١ . ونسب ابن الأثير الترصيع إلى التكلف ونفى أن يكون منه شيء في القرآن الكريم ، وما اتزن في كتاب الله منه على هذا الضرب فهو شبيه الترصيع فقط . المصدر السابق ،

أعطاف الشعر موقع الأسجاع من النثر ، وتكون أول حاسة تلتقطه وتطمئن إليه حاسة السمع لدى المبدع ولدى المتلقي كذلك .

أسلوب الترصيع قليل في شعر القدماء ولا يشكل ظاهرة لافتة . ولدى شعراء المدرسة الأوسية جميعهم لم يتردد أكثر من تسع وعشرين مرة توزعت هكذا :

- ١١ مرة في شعر أوس بن حجر^(١) .
- ٦ مرات في شعر زهير^(٢) ، ومثلها في شعر كعب^(٣) ، وكذا في شعر الحطيئة^(٤) .

والذي تتسم به ترصيعات الأوسيين هو أنها أتت كلها عفوية لا يبدو عليها شيء من غصب أو إكراه ، كما أنها تميزت بالقوة الموسيقية والدعم الدلالي والانسجام داخل البيت الذي اجتلبها مع بقية ألفاظه صوتاً ومعنى .

وقد جاءت ترصيعات الأوسيين على ضربين اثنين :

- الضرب الأول : وقع فيه اللفظان المرصعان متجاورين في صدر البيت أو في عجزه^(٥) ، نحو قول أوس : (متقارب)

(١) ب ١٣ ص ١٢-١٨ ص ٢٣-١٧ ص ٧-٣٠ ص ٨-٥٢ ص ٤-٥٣ ص ١٨-٥٣ ص ٦٥-٣٧ ص ٦٩-

٤٤ ص ٧١-٤٠ ص ٩٠-١١ ص ١٠٤ .

(٢) ب ٢٧ ص ١٨-٧ ص ٦٥-١٠ ص ١٥٦-١٦ ص ١٨٢-٣٩ ص ١٩٠-١٦ ص ١٩٦ .

(٣) في الصفحات : ٨-١٠-٨٠-١١٩-١٢٠-١٣١ .

(٤) ب ٣ ص ٥٠-٢ ص ٧٨-٤ ص ١٧٠-٤ ص ١٧٨-١٢ ص ١٧٩-٣ ص ١٨٣ .

(٥) مثل هذا التقسيم عمل به العسكري في حديثه عن الترصيع فقال : «وهو أن يكون حشو البيت

مسجوعاً .. ومثاله قول امرئ القيس : (طويل)

سليم الشظا عبل الشوى شنج النسا له حجيات مشرقا على الفال

(...) وضرب منه قوله : (طويل)

مُخِشٌ مَجِشٌ مُقْبِلٌ مَدِيرٌ مَعاً كَتَيْسٌ ظَبَاءُ الحَلْبِ العَدَوَانِ .

كتاب الصناعتين ، ٤١٦ - وصدر البيت الأول في شعر كعب مع تغيير طفيف («شديد») مكان

«سليم» . ديوانه ، ١٣١ .

نَجِيحٌ مَلِيحٌ أَخُو مَأْقُطٍ
نِقَابٌ يُخَدِّثُ بِالْغَائِبِ (١)

فتجلى الترصيع في قوله : «نجيح» و«مليح» وقد اعتدلا من حيث الوزن وكذا من حيث التقفية ، وهو ما يتولد عنه اتزان نغمي يخدم موسيقية البيت الشعري ويُعلي مستوى الجمال فيه . وهذا الضرب من الترصيع عدّه آخرون تسميطا لأن التسميط هو أن تكون الأجزاء متوالية مسجوعة أو كالمسجوعة (٢) .

ومثله قوله يصف فرسا : (متقارب)

وَأُذُنٌ لَهَا حَشْرَةٌ مَشْرَةٌ

كَإِغْلِيظٍ مَرَّخٍ إِذَا مَا صَفِرَ (٣)

ومن هذا الضرب أيضا قول زهير بن أبي سلمى يمدح هرما : (طويل)

تَقِيٌّ ، نَقِيٌّ ، لَمْ يُكْثَرْ غَنِيمَةً

بِنَهْكَ ذِي قُرْبَى ، وَلَا بِحَقْلَدٍ (٤)

فساوى بين : «تقي» و«نقي» مساواة تأسست على التوافق إيقاعا واشتقاقا وتقفية ، مما أحدث جرسا موسيقيا منتظما غدّى جمالية البيت الشعري ، وطعم الدلالة بأن أسبغ على الممدوح قيما خلقية تركز على الصفاء والنقاء وطهارة الروح من مفاصد النفس . والترصيع هنا تجنيس خطي .

ومنه قوله وقد رصّع في عجز البيت : (بسيط)

كَأَنَّ رِيْقَتَهَا ، بَعْدَ الْكَرَى ، اغْتُبِقَتْ

مِنْ طَيِّبِ الرَّاحِ ، لَمَّا يَعْدُ أَنَّ عَثَقَا

(١) ديوانه ، ب ١٣ ص ١٢ . المأقط : موضع مجتلد القوم . ونقاب : أي منقب في الأمور . ورجل نجيح :

منجح الحاجات . يريد : المرثي مهل في السلم حلو مقبول ، وهو جلد في الحرب .

(٢) اللمة في صنعة الشعر لأبي البركات الأنباري ، ٥٥ .

(٣) ديوانه ، ب ٧ ص ٣٠ . الحشرة : اللقيطة الصغيرة . والمشرة : من قولهم : تَمَشَّرَ النبت : إذا ظهر ، وكأنه

من الاتباع لأنهم لا يقولون : أذن مشرة . والعلاط : سمة في خد البعير . والمرخ : دهن . يريد : كأنه

دهن اصفر فصار لونه كالخط الذي على خد البعير .

(٤) ديوانه ، ب ٣٩ ص ١٩٠ . التهكة : النقص والإضرار . الحقلد : البخل وسوء الخلق .

شَجَّ الشَّقَاةُ ، على ناجودها ، شَبِمَا
مِنْ مَاءِ لَيْتَةٍ ، لَا طَرَقًا ، وَلَا رَنَقًا (١)
والشاهد هنا : «طَرَقًا» و«رَنَقًا» ، وهما على قافية واحدة أكسبتهما تماثلاً نغمياً
خدمَ موسيقية الكلام .

ومن شعر كعب قوله في هذا الضرب من الترصيع : (بسيط)
لَكِنَّهَا خُلَّةٌ قَدْ مَیْطٌ مِنْ دَمِهَا
فَجَجٌ وَوَلَعٌ وَإِخْلَافٌ وَتَبْدِيلٌ (٢)
فوقع الترصيع في عجز البيت في قوله : «فَجَجٌ» و«وَلَعٌ» ، وقد ساعد هذا البناء
المرصعُ الشاعرَ على الكشف عن التأثير الدامي المفجع الذي خلقه إخلاف حبيبته
سعاد ونقضها عهد القرب والوصل في نفسيته ، كما أنه ساعده على دعم الطاقات
الموسيقية التي يحتاج إليها الكلام الموزون .

ومن شعر الخطيئة في الترصيع المتجاور قوله : (بسيط)
كَوْمَاءُ دَهْمَاءُ لَا يَجْذُو الْقُرَادُ بِهَا
ثَقِيلَةُ الْوَطءِ لَا رَذُلٌ وَلَا نِيبٌ (٣)
(كوماء = دهماء) وزناً إذ كلاهما على «فَعْلَاءُ» ، واشتركا في أكثر من حرف في
التقفية (كَوْ/ماء - دَهْ/ماء) ، وأبانا عن أهم أوصاف الناقة : الهيئة واللون . فالبنية
الترصيعية قامت بوظيفة تصويرية بيانية وأخرى جمالية إيقاعية .

ومثله قوله يصف أفراد أسرة جائعين : (طويل)
حُفَاةٌ عُرَاةٌ مَا اغْتَذَوْا خُبْزَ مَلَّةٍ
وَلَا عَرَفُوا لِلْبُرِّ مَذَّ خُلِقُوا طَعْمًا (٤)
فرصع في اللفظين المتجاورين المترنين : «حُفَاةٌ» و«عُرَاةٌ» اللذين أبان بهما عن
صفات الهيئة المتعلقة بالموصوفين الجياع ، وأضاف باتزانهما إلى موسيقية البيت

(١) ديوانه ، ب ٦-٧ ص ٦٤-٦٥ . سبق شرحهما .

(٢) ديوانه ، ٨ . مَیْطٌ : خَلِطَ ، والذي يُخَلَطُ به : المسواط . الفجع : المصيبة . الولع : الكذب .

(٣) ديوانه ، ب ٣ ص ٥٠ . الكوماء : طويلة السنام عظيমে . الدهماء : سوداء اللون . لا يجذو القراد بها : لا
يثبت على ظهرها ملاستها وسمنها . لا نيب : أراد لا ناب ، وهي اللسنة من المال . يصف هنا ناقة .

(٤) ديوانه ، ب ٤ ص ١٧٨ .

إضافة نوعية لا تخفى . فكان بذلك أنْ غَدَى الدلالة وطَعَم الإيقاع في ذات اللحظة .

- الضرب الثاني : يقع فيه الترصيع في بنية لغوية يغيب فيها التجاور بين اللفظين اللذين أحدثاه . فمنه ما يأتي في صدر البيت ، ومنه ما يأتي في عجزه ، ومنه ما يقسمه الصدر والعجز معا .

ومن أمثلة هذا الضرب قول أوس بن حجر يصف سحاباً : (بسيط)

فَالْتَجَّ أَغْلَاهُ ثُمَّ ارْتَجَّ أَسْفَلُهُ

وَصَاقَ ذَرْعاً بِحَمَلِ الْمَاءِ مُنْصَاح (١)

فترى صدر البيت قد انعطفت فيه بنية على أخرى تشكّل منهما ترصيع منتظم ، زيادةً على قيمته التطريبية الكامنة فيه ؛ يتبدّى التصوير الفني للسحب المثقلة بالمطر والمضاءة بلمعان البرق الخاطف ، فتصير بنية الترصيع طوعاً لخدمة المعاني والإيقاعات الرتيبة .

ومن ترصيعات أوس البديعة التي وقعت في ثلثي البيت قوله : (بسيط)

هَذَا مَشَافِرُهَا بُحّاً حَنَاجِرُهَا

تُرْجِي مَرَايِعَهَا فِي صَحْصَحِ ضَاحِي (٢)

فجاء الترصيع مستويا متّزناً في بنيتي الصدر ، وفي بنية أول العجز يظهر الاتفاق في القافية على التسجيع فقط ، ليتحصّل الترصيع في مجمل أجزاء البيت فيمنحه انسجاماً صوتياً تلذّ له الأسماع وتستعذبه الألسن .

وشبيه هذا قوله يرثي فضالة : (بسيط)

فَرَجَّتْ غَمُّهُمْ وَكُنْتُ غَيْثَهُمْ

حتى اسْتَقَرَّتْ نَوَاهُمْ بَعْدَ تَزْوَال (٣)

فشكّلت الجملتان الفعليتان : فَرَجَّتْ غَمُّهُمْ - اسْتَقَرَّتْ نَوَاهُمْ ، وجملة الناسخ

(١) ديوانه ، ب ١٨ ص ١٦ . التّج : صَوّت ، وهو من اللّجة . ومنصّاح : منشق بالماء . ويقال : انصّاح البرق : إذا انصدع ، وكذلك الثوب .

(٢) ديوانه ، ب ٢٣ ص ١٧ . هَذَا : مسترخية . تُرْجِي : تسيّم وترعى . الصّحصح : المكان المستوي الظاهر . المربع : الناقة تضع في رعية النتاج وهو أوله ، وإنما يعني أولادها .

(٣) ديوانه ، ب ١١ ص ١٠٤ . تَزْوَال : أي بعد تشرد ، يريد معنى الطمأنينة والاستقرار .

الفعلي : كُنْتَ غَيْثَهُمْ ، ترصيعاً بديعاً قوًى الدلالة والإيقاع ، والاستعارة في الجملة الثانية (كُنْتَ غَيْثَهُمْ) انسجمت داخل بنية البيت الشعري الكلية ، فأفادت الاتساع في الإبانة عن صفات المرثي المتعلقة بالكرم والسخاء ، وأسهمت في تشكيل البنية الثانية من بُنى الترصيع لتمنح الكلام جمالا إضافيا يتعاقد مع جمالية الترصيع ، فيخرج الكلام وقد تفجّر الحسن فيه من كل ينبوع .

ومن ترصيعات زهير بن أبي سلمى في هذا الضرب قوله يصف خيولا : (وافر)

وَعَزَّتْهَا كَوَاهِلُهَا ، وَكَلَّتْ

سَنَابِكُهَا ، وَقَدَحَتِ الْعُيُونُ (١)

والترصيع شمله صدر البيت وبعض عجزه في الجملتين الفعليتين : عَزَّتْ كَوَاهِلُهَا- كَلَّتْ سَنَابِكُهَا ، حيث تبينّ منهما جانب من صفات هيئة خيول الحرب في صورة فنية بارزة ، وتفجّر من اتزانها ووقوع السجع منهما موقع الحسن ، جرس موسيقي رشيق تتشوف إليه المسامع بإنعام .

ومثل قوله ، وهو بما لم يروه الأعلام ورواه ثعلب وصعوداء : (بسيط)

كَبْدَاءُ مُقْبِلَةٌ ، وَرُكَاءُ مُدْبِرَةٌ

قوداء فيها ، إذا استعرضتها ، خَضَعُ (٢)

فزيادة على الاتزان الحادث في : (كَبْدَاءُ- وَرُكَاءُ- قوداء) نجد بنية الترصيع متساوية في صدر البيت بين : «كَبْدَاءُ مُقْبِلَةٌ» وبين : «وَرُكَاءُ مُدْبِرَةٌ» ، وهو ترصيع تساوت فيه أول كلمة من البنية الأولى مع أول كلمة من البنية الثانية ، مع أول كلمة من عجز البيت ، وتساوت ثاني كلمة في البنية الأولى مع مثلتها في البنية الثانية ، وهذا التساوي تطريب جمالي إيقاعي ، نوضحه هكذا :

(١) ديوانه ، ب ١٠ ص ١٥٦ . عزتها كواهلها : أي صارت أرفعها من الهزال ، وإذا هزل الفرس أشرف كاهله على سائر جسده وارتفع ، وإنما هزلت الخيول لكثرة دؤوبها في السير وتصرفها في الغارات . وقوله : وكلت سنابكها : أي أكلتها الأرض لكثرة عدوها . ومعنى قدحت العيون : أي غارت من الجهد والإعياء .

(٢) ديوانه ، ب ٢ ص ٢٥٠ . الكبداء : ضخمة الوسط من الخيل . وركاء : عظيمة الوركين . قوداء : طويلة العنق . الخضع : ميل العنق والرأس إلى الأرض ، ويكون في الخيل إذا اشتد علوها .

كَبْدَاءٌ مُقْبِلَةٌ ، وَزَكَاءٌ مُدْبِرَةٌ ، قَوْدَاءٌ فِيهَا ...



وبما رَصَّعَ فيه كعب قوله يصف ناقته : (بسيط)

ضَخَمٌ مُقْلَدُهَا فَعَمٌ مُسْقِيْدُهَا

فِي خَلْقِهَا عَنْ بَنَاتِ الْفَحْلِ تَقْضِيلٌ^(١)

فبنية الترصيع ألهمت حرارة الإيقاع ، وجلَّت المواصفات المتعلقة بالهيئة ، فأنت بالحسنين معا .

ومنه قوله يصف نعامة : (كامل)

أَفْتَلِكْ أَمْ رِبْدَاءٌ عَارِيَةُ النُّسَا

زَجْجَاءٌ صَادِقَةُ الرُّوَّاحِ نَسُوفٌ

خَرْجَاءٌ جَوَّفُهَا بَيَاضٌ دَاخِلٌ

لِعَفَائِهَا لُونَانٌ فَهُوَ خَصِيفٌ^(٢)

فقامت الألفاظ : رِبْدَاءٌ - زَجْجَاءٌ - خَرْجَاءٌ ، بإنتاج بنية ترصيعية اتسعت فشملت بيتاً وبعض بيت بما تلاه . وإذا أبانت تلك الألفاظ المرصعة عن صفات الحركة واللون في الموصوف ؛ فإنها قد حافظت على ذلك التوازن المنتظم المرصع بين عدة ألفاظ ، وهو توازن تجاوز البيت الواحد إلى البيتين ، مبقيا على الانسجام القائم بينهما في الدلالة والإيقاع ، تماما مثلما عضد التماسك البنائي بين حمولة البيتين الدلالية .

ومن ترصيعاته الحسنة أيضا قوله يصف فرسا : (طويل)

(١) ديوانه ، ١٠ . ضَخَمٌ مقلدها : غليظة الرقبة ، وقال الأصمعي : هذا خطأ لأن خير النجائب ما يدق

مذبحه . فَعَمٌ مقيدها : ممتلئ رُسغها . بَنَاتِ الْفَحْلِ : يعني النوق .

(٢) ديوانه ، ١١٩-١٢٠ . رِبْدَاءٌ : يعني نعامة ، والريدة بياض إلى السواد . النسا : عرق في الفخذ ، يريد :

عارية موضع النسا . الزجاء : واسعة الخطو بعيدته . نسوف : تنسف الأرض أو التراب برجليها ،

والنسوف : تلك التي لا تكاد تلامس بقوائمها الأرض ، وهو أجود لها . والخرجاء : من الخرج ، وهو

لونان بياض وسواد . جَوَّفُهَا : بلغ البياض إلى جوفها . العفاء : الوبر . والخصف : لونان أيضا : بياض

وسواد كالخرج .

شديدُ الشُّظَا عَيْلُ الشَّوَى شَنِجُ النِّسَا
كَأَنَّ مَكَانَ الرُّدْفِ مِنْ ظَهْرِهِ وَعَى (١)

فاستغرق الترصيع صدر البيت بكامله عبر ثلاث بُنى منتظمة مسجوعة ،
طُعْمَتُ الدلالة بأن سلطت الضوء على بعض الصفات المرتبطة بهيئة الموصوف
فأخرجتها في أجمل صورة فنية بأوجز لفظ ؛ وغذت الإيقاع عبر موسيقية التسجيع
في البنى الثلاث ، والتي أزلت حرف روي البيت .

وفي شعر الخطيئة أبيات مرصعة قليلة ، منها قوله مادحا : (متقارب)

عِصْرَاضُ الْخُدُودِ كِرَامُ الْجُدُودِ
يَمْدُونُ لِلْمَجْدِ بَاعًا طَوِيلًا (٢)

والترصيع وقع في البنية المسجعة التي أنتجتها تركيبة ألفاظ صدر البيت ، وهي
بنية متزنة هكذا :

عِصْرَاضُ الْخُدُودِ = كِرَامُ الْجُدُودِ
فَعْمُولُنْ فَعْمُولُنْ = فَعْمُولُنْ فَعْمُولُنْ

فحققت تلك البنية أجزاء المتقارب دون زيادة ولا نقصان ، وشاركت في توليد
إيقاع داخلي من الاتزان الصائتي الحادث من السجع ومن اعتدال المقاطع بالحركات
والسواكن والمدود ، مع ذلك التجنيس الخطي الحاصل بين «الخدود» و«الجدود» وما له
من قيمة صوتية وبصرية عالية .

ومثله قوله يصف فرس صيد : (متقارب)

صَلِيبُ الْحَجَّاجِ سَرِيعُ اللَّجَّاجِ
يَجْذِبُ بَعْدَ الْحَمِيمِ اللَّجَامَا (٣)

(١) ديوانه ، ١٣١ . الشُّظَا : عَظِيمٌ مُلصَقٌ بعصب الذراع . عَيْلُ الشَّوَى : ضَنْخُ القوائم . شَنِجُ النِّسَا :
قصيره مشمره ، والنسا : عرق يستحب قصره وتشنجه ، فإذا طال ضَعُفَتِ الرَّجُلُ . وَعَى : صَحَّ ،
يقال : وعى العظم إذا جبر بعد كسر وصح .

(٢) ديوانه ، ب٤ ص ١٧٠ . عِصْرَاضُ الْخُدُودِ : يريد سعة وجوههم وحسنها وتماها . وَالْجُدُودِ : الحظوظ ،
ويكون كرام الأباء . وَالْبَاعُ : يعني القدرة والقوة .

(٣) ديوانه ، ب٣ ص ١٨٣ . اللَّجَّاجُ : التماسدي والثبوت على الشيء . الْحَمِيمُ : العرق ، أي : نشيط بعد
عرقه .

خلاصة واستنتاج:

استناداً إلى هذا المبحث المتعلق بإيقاعية فنون البديع والتي حصرتها - اختصاراً - في : التجنيس والتصدير والتصريع والترصيع ، وانطلاقاً من دراسة وتحليل بعض النماذج الشعرية التي تحتوي هذه الفنون وفق ما يخدم الإيقاع والدلالة ، تبين لي أن :

- ✽ شعراء المدرسة الأوسية قد استعملوا فنون البلاغة الإيقاعية استعمالاً معتدلاً ليس فيه غلو ولا تفريط ، وهو استعمال احتكموا فيه إلى حاجة السياق ومقام القول ، فبدأ على تلك الأساليب الجمالية عفو الخاطر وخفى الغضب والإكراه ، حتى إننا لم نجد لها في مواضع ليست لها أهلاً ، أو في سياقات لم تفرش لها المقام سهلاً .
- ✽ الأوسيين لم يميلوا كل الميل في توظيف تلك الفنون إلى زينتها الإيقاعية فحسب ، أو إلى جمالياتها الفنية التصويرية فقط ؛ بل إنهم كانوا يحرصون على أن تكون تلك الأساليب ذات الجمال الإيقاعي سيفاً ذا حدين : حاداً يلهب حرارة الإيقاع ويدعم موسيقية المنظوم ، وآخر يقوّي الدلالات ويؤازر سحر المعاني وتلاؤم الصور الفنية ، فتأتى لهم ، بذلك ، الجمع بين المحاسن .
- ✽ أشعار الأوسيين قد توفرت على كل أنواع وأقسام فنون البلاغة الإيقاعية كما اتفق عليها البلاغيون في ما بعد : فوجدنا أنواع التجنيس على كثرتها ورأينا أنهم يوثرون الاشتقاق منها . ووجدنا أقسام التصدير على حسب المواضع التي تضمنته وألفينا أكثر تصديراتهم تلك التي جاء طرفها معا في عجز البيت فقط . ووجدناهم يُصرِّعون من قصائدهم مطالعها وربما أبياتاً أخرى في عرضها ، ثم بدا لنا أن غالبية التصريعات لا تغادر المطالع وهو الأحسن والأجود وعليه عادة شعراء زمانهم . ووجدنا ترصيعاتهم وهي متجاوزة بين لفظين لا غير ، كما وجدناها بين عبارتين أو أكثر ، ورأينا أنهم قد يكتفون بالترصيع في صدر البيت فقط ، أو في عجزه فقط ، أو في البيت بكامله ، أو في أكثر من بيت واحد وإن كان قليلاً .
- ✽ الأوسيين عمدوا إلى الإفادة من مزية التكاثر الأسلوبي دفعاً بالبنية الدلالية الإيقاعية نحو الفنية وذروة الجمال ، لضمان تلقُّ أجود وأحمد ، وخلود سرمدى لا يبلى معه شعرهم ولا يفنى . فكان أن ضمَّنوا البيت الواحد أكثر من أسلوب بلاغي تضمننا يراعي الانسجام والاتساق بين المعاني والألفاظ ، حتى لا منافرة ولا تكلف فوق الطاقة والحاجة .

✽ الأوسيين غَيَّوْا من توظيف تلك الأساليب البلاغية الإيقاعية في أشعارهم إخراجَ شعرهم وهو يَختال في حُلَى السحر الفني النغمي الأخاذ ، وإبرازَ معانيهم وهي ترفل في سراويل الجمال التصويري البياني البديع ، وذلك طلباً للتجويد الذي هو أعزُّ مطالب رواد هذه المدرسة الشعرية التي تنحو منحىً فريداً لتنتج إبداعاً شعرياً تستقبله أسماع الناس بتلذذ واستحلاء ، ويعلق بأذهانهم متحدياً كل تلاش أو فناء .

الفصل الثاني

جمالية أساليب التقابل

أولاً - جمالية أسلوب الطباق؛

الطباق ثالث أنواع فنون البديع الخمسة التي بنى عليها عبد الله بن المعتز كتاب البديع ، قبل أن يلحقها بباقي المحاسن الأخرى ، وأسماء : المطابقة . ولئن كان ابن المعتز قد نقل معنى هذا الفن اللغوي عن الخليل فقال : «قال الخليل رحمه الله : يقال طابقت بين الشيئين إذا جمعتهما على حذو واحد»^(١) ؛ فإن المعنى الاصطلاحي قد بات مطورياً غير مذكور ، وليس من شيء يدل عليه عدا تلك الشواهد الكثيرة التي ساقها من القرآن والشعر والنثر للإبانة عن معناه ، والذي يدل على الإتيان باللفظ وضده مثل : السعة والضيق ، وتكثرون وتقلون ، والعز والهوان . .^(٢)

ولم يخرج البلاغيون ، فيما بعد ، عن هذا المعنى الذي نستشفه من الشواهد المَسوقة لفهوم المطابقة عند ابن المعتز إذا ما استثنينا قدامة بن جعفر الذي أطلق اسم «التكافؤ» على ما عليه جمهور البلاغيين ، واسم «المطابق» على التجنيس^(٣) . كما نجد أبا البركات الأنباري (ت ٥٧٧هـ) يتفق على أن «المطابقة وهي على ضربين : ذكر المعنى وضده ، ورد آخر الكلام على أوله . فذكر المعنى وضده كقول الشاعر [جرير] : (كامل)

تُخْصِي الرِّوَامِسُ رُبْعَهَا فَتُجِدُّهُ

بَعْدَ الْبَلَى وَتُمْسِيَّتُهُ الْأَمْطَارُ

فطابق بين الإحياء والإماتة ، وهما ضدان . [أغفل أبو البركات المطابقة في : تُجِدُّهُ/ البلى] .

(١) كتاب البديع ، ٣٦ .

(٢) هذه الأمثلة مفادة من الشواهد التي ساقها ابن المعتز لفن المطابقة . المصدر السابق .

(٣) راجع ما أوردناه بصدد هذا الخلاف المبحث الخاص بالجناس .

ورد آخر الكلام على أوله كقول الشاعر^(١) : (بسيط)
جَهْلًا عَلَيْنَا وَجُبْنًا عَلَى عَدُوِّهِمْ
لبئست الخلتان : الجهل والجبن^(٢)

والذي عندي أنه ليس في هذا الشاهد الأخير غير الترديد في : الجهل - جهلاً ،
والتصدير في : الجبن - جبناً ، والتطريز في : لبئست الخلتان : الجهل والجبن . ولم نكد
نظفر بالمطابقة إلا في قوله : «علينا وعلى عدوهم» ، إذ ربما طابق بين «علينا» الدالة
على الصديق ، و«على عدوهم» الدالة على العدو .

ما عليه جمهور البلاغيين هو أن الطباق جمع بين متضادين . والفرق بينه وبين
المقابلة هو أن الطباق تتشكل بنيته من اللفظ المفرد ونقيضه ، والمقابلة تتشكل بنيتهما
من تركيب ونقيضه ، إذ المقابلة «هي أن تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر وبين
ضديهما ، ثم إذا شرطت هنا شرطاً شرطت هناك ضده»^(٣) .

والطباق أو المطابقة من الأساليب التي عرفها الشعر العربي القديم ، ولم تقع في
تلك الأشعار إلا على حسب الطاقة والحاجة ، ولا يبدو التكلف أو الإكراه حاضراً في
اجتلابها ، وقد أحصيت ما ورد في معلقة زهير من مطابقات فألفيتها تسعاً فقط^(٤) .
ولذلك ينبغي أن «يؤتى بالمطابقة في الكلام إذا كانت الفكرة تقتضيها والموقف
يتطلبها ، وليس لمجرد الصنعة اللفظية . وهي حينئذ تضيف على الكلام جمالاً ورونقاً ،
وتزيده حسناً وقبولاً»^(٥) .

ولدى شعراء المدرسة الأوسية لم يشذ الطباق عن هذه القاعدة ، إذ كان وروده
عفوياً لا تكلف فيه ، والسياق الذي اجتلبه ليس له عنه محيد أو بديل ، فهو يقع

(١) البيت في لباب الآداب لأسامة بن منقذ منسوب لقعنب بن أم صاحب من بني عبد الله بن
غطفان ، ٤٠٣ .

(٢) اللمعة في صنعة الشعر ، ٥٣-٥٤ . وهو نفس ما ذهب إليه قبله - الخطيب التبريزي . الكافي ،
١٧١-١٧٢ . وما بين [] من إضافتي .

(٣) مفتاح العلوم ، ٤٢٤ .

(٤) أحصى الدكتور محمد الواسطي الطباق في معلقة امرئ القيس فألفاه تردد خمس مرات فقط . ظاهرة
البديع ، ٢٠٣ .

(٥) دراسات في البلاغة العربية . د/عبد العاطي غريب علام . ص ١٧٠ .

موقع الحسن فيه ، وإذا ما استبدلنا به أسلوباً آخر قريباً منه غاب وجه الحسن الذي كان له من قبل .

ومن مطابقات الأوسيين الجميلة قول بشامة بن الغدير : (بسيط)
أَلَا تَرَيْنَ وَقَدْ قَطَعْتَنِي قِطْعاً

ماذا من الغوث بين البخل والجود (١)

فطابق بين : البخل والجود ، وهذا النوع عند البلاغيين يسمى : طباق الإيجاب .
والجناس الاشتقاقي في : «قَطَعْتَنِي قِطْعاً» بصدر البيت أزر المطابقة في الكشف عن حال الشاعر النفسية المنكسرة ، وذلك بأن أكد معنى التقطيع المعنوي الحاصل في النفس .

وقول أوس بن حجر يصف قوساً : (طويل)

وإن شدة فيها النزع أدبر سهمها

إلى منتهى من عجزها ثم أقبل (٢)

فطابق بين : أدبر وأقبل ، وذلك للإبانة عن صورة القوس والكشف عن مرونته وصلابة عوده .

وقوله ، وقد جمع بين المطابقة والمقابلة : (طويل)

فَعِنْدِي قُرُوضُ الْخَيْرِ وَالشَّرِّ كُلِّهِ

فَبُؤْسِي لَدَى بُؤْسِي وَنُعْمِي لَأَنْعَمِ (٣)

المطابقة في قوله : الخير/الشر . والمقابلة وقعت في : بُؤْسِي لَدَى بُؤْسِي / نُعْمِي لَأَنْعَمِ . وهذه المتناقضات التي أبان عنها الشاعر بواسطة هذين الأسلوبين ، استغلها للكشف عن أحوال الناس على حسب الخير منهم والشرير ، حتى يوصلنا إلى نتيجة مفادها أنه يعاملهم ويقارضهم بأفعالهم . فنرى أن هذه الأساليب ذات وظيفة بيانية لأنها تساعد على الكشف عن المعاني الخفية ، وتشارك في تجليتها وتبرجها . كما أن هذا التنعيم الكامن في المتناقضات : الخير/الشر ، بُؤْسِي لَدَى بُؤْسِي / نُعْمِي لَأَنْعَمِ ،

(١) شعره ، ب ١ ص ٢٢٦ (المورد) .

(٢) ديوانه ، ب ٣٥ ص ٨٩ . نزع في القوس : مدّها وجذب وترها . العجس : موضع كف الرامي من كبِد القوس . يريد أنها لينة وعودها صلب .

(٣) ديوانه ، ب ٢٢ ص ١٢١ . يريد : أقارض الناس بأفعالهم .

يجعل للمطابقة والمقابلة وظيفة إيقاعية لها من الجمال الموسيقي ما لا يقل عن جمال موسيقى باقي أساليب البلاغة الإيقاعية المشهورة .

ومن المطابقة قوله يرثي فضالة : (بسيط)

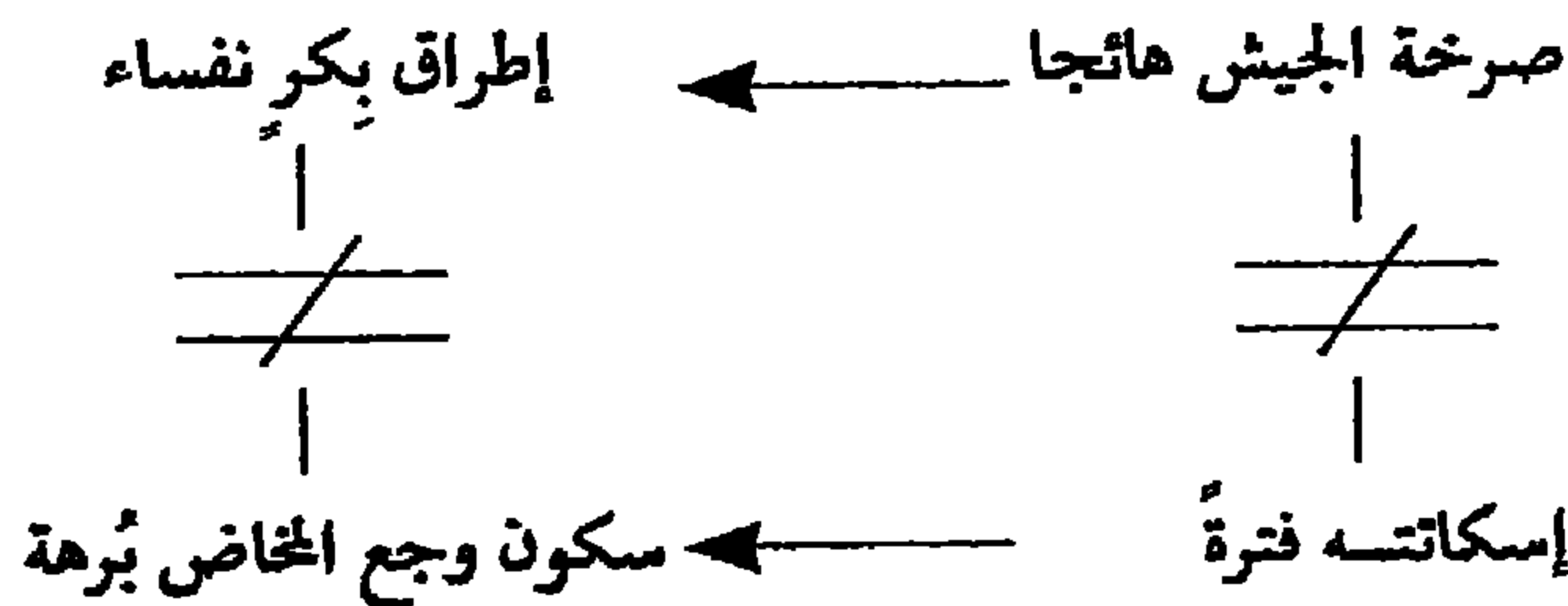
أَمَّ مَنْ لِأَهْلِ لَوِيِّ فِي مُسْكَعَةٍ
فِي أَمْرِهِمْ خَالَطُوا حَقًّا بِإِطَالِ (١)

فاستلهم الشاعر المطابقة الحاصلة في : الحق/الإبطال ، للإبانة عن المكانة التي كان يحظى بها الهالك قبل موته ، والصفات الحميدة التي كان يتصف بها ، ومنها على الخصوص : رجاحة الرأي وتبديد المصاعب بالقرار الصائب الذي يعرف الحق فيرتضيه ، والباطل فيعوج عنه .

ومنها قوله مفاخرًا بشجاعة قومه : (متقارب)

لَنَا صَرَخَةٌ ثُمَّ إِسْكَاتَةٌ
كَمَا طَرَّقَتْ بِنَفَاسٍ بِكْرٌ (٢)

والمطابقة الحاصلة في : صرخة / إسكاته ، كشفت عن جانب من جوانب خطط الحرب القائمة على التصويت والجلبة لحظة الهيجان يليها السكوت والتركيز لحظة الترقب ، وذلك لإخافة العدو وترهيبه . ونرى التكاثر الأسلوبي حاصلًا مع التشبيه في قوله : « كَمَا طَرَّقَتْ بِنَفَاسٍ بِكْرٌ » ، إذ شبّه هذه التصويّات بصرخات البكر النفساء ، والتطريق أن يعسر خروج الولد فتصرخ لذلك ثم تسكن حركة المولود فتسكن هي أيضا ، وخص تطريق البكر دون الثيب لأن ولادتها أشد . ويتجلى بين أسلوبي المطابقة والمشابهة في هذا الشاهد ترابط وانسجام نعبر عنه هكذا :



(١) ديوانه ، ب ١٣ ص ١٠٤ . اللوي : ماجف وذبل من الزرع . المسكعة : المضلّة من المصائب التي لا يُهتدى فيها لوجه أمر .

(٢) ديوانه ، ب ١٢ ص ٣١ .

ومما ورد في شعر زهير من مطابقات قوله في المعلقة : (طويل)
ومن يَغْتَرِبْ يحسبُ عدواً صديقهُ

ومن لا يُكْرِمُ نفسَه لا يُكْرِمُ (١)

فحدث التضاد بين العدو والصديق ، وهو طباق إيجاب . وحدث بين الفعلين المنفيين : «لا يُكْرِمُ» و«لا يُكْرِمُ» الحاملين لمعنيين على طرفي نقيض . وأفادت بنية المطابقة معنى الحيرة والارتباك الذي يقع فيه المغترب عن أهله وقومه ، إذ من يصِرُّ غريباً يُدارِ العدو . وقد يَشْكُلُ عليه العدو والصديق فلا يعود قادراً على استبانة هذا من ذاك ، وهذا الارتباك الحاصل جَلَّتْهُ بنية المطابقة جلاء حسناً .

ومنه قوله يصف فرس قنص يطارد شياهاً وقد لحق بهن : (طويل)

يُثْرِنُ الحصى في وجهه ، وهو لاحقٌ

سِرَاعُ تَوَالِيهِ ، صِيَابُ أَوَائِلُهُ (٢)

فطابق بين توائل الفرس وأوائله ، وهذه المطابقة خدمت الصورة الفنية التي يود الشاعر رسمها لمشهد المطاردة . إنها صورة حركية حية للفرس تظهره في وضعية إقبال وإدبار وكر وفر ، موشكاً الإيقاع بالطريدة .

ومنه قوله يمدح هرما : (بسيط)

ليثٌ بِعَثْرٍ ، يصطادُ الرجالَ ، إذا

ما كَذَّبَ الليثُ ، عن أقرانه ، صدَقاً (٣)

والطباق في : كَذَّبَ/ صدَقاً . وفي قوله : «ليث يصطاد الرجال» استعارة لإفادة معنى الشجاعة والجرأة والإقدام في الممدوح . وتكرير «الليث» في صدر البيت وفي عجزه ترديد . وهذا التكاثر الأسلوبى قَوَّى معاني المدح من شجاعة وبسالة واستماتة في القتال . وهذا البيت مما يكثر الاستشهاد به في باب المطابقة عند البلاغيين (٤) .

(١) ديوانه ، ب ٥٧ ص ٢٨ .

(٢) ديوانه ، ب ٢٦ ص ٥٤ . تواليه : رجليه وعجزه لأنها تلي مُقَلَّتَهُ . وأوائله : يدها وصدرة . وصيابه : قاصلة مصوبة .

(٣) ديوانه ، ب ٣٠ ص ٧٦ . عثر : اسم موضع . القرن : الصاحب في القتال .

(٤) ينظر على سبيل المثال : كتاب البديع ، ٣٨ - كتاب الصناعتين ، ٣٤٤ . العملة ، ٦/٢ (تخ/د محي الدين) ، وذكر ابن رشيق أن الأصمعي يعده أحسن بيت قيل في المطابقة . السابق .

وأسلوب الطباق في شعر كعب قليل جداً ، ويكفي أن قصيدة البردة «بانت سعاد» تخلو خلوا تاماً من أي طباق ، عدا طباق سلب واحد في قوله : «زالوا فما زال أنكاسٌ ولا كُشفٌ .. البيت» ومقابلة واحدة في : «لا يفرحون إذا نالت رماحهم .. / ليسوا مجازيعاً إذا نيلوا» .

ومن نماذج مطابقاته البديعة قوله يصف ذئبا : (طويل)
بَصِيرٌ بِأَدْغَالِ الضُّرَاءِ إِذَا خَدَا
يَعِيلٌ وَيَخْفَى بِالْجَهَادِ وَيَمَثُلُ
تَرَاهُ سَمِينًا إِذَا مَا شَتَا وَكَأَنَّهُ
حَمِيٌّ إِذَا مَا صَافَ أَوْ هُوَ أَهْزَلُ (١)

والمطابقة في حركية الذئب من خلال البنية المتضادة : يخفى/يمثل ، تبرز صورة هذا الحيوان الماكر الذي تكمن قوته في مكره وتختله بين النباتات تارة يخفى وتارة يظهر ويتنصب ، متحينا فرصة الاقتناص من جهة ، وحذرا من أن يُقتنص من جهة أخرى . كما أن المطابقة في : سمين/أهزل ، وفي : شتا/صاف ، تكشف عن هيئة الذئب في فترتين زمنيتين من فترات السنة : فترة برد يسمن فيها إذ يأكل من الأشلاء ما يريد ، وفترة حرٍّ وقيظ يجهد فيها ويهزل . قال الأصمعي : «وكل السباع تهزل في الصيف» (٢) . ونلاحظ أن التشبيه الذي تعاضد مع المطابقة قد أضاف إلى صورة الذئب وضوحا وجللاء ، إذ شبه الشاعر الذئب الهزل صيفا بالمُجهد المتعب .

ويقول في وصف طريق : (طويل)

تَرَاهُ إِذَا يعلو الأَحْزَةُ واضِحاً
لَمِنْ كَانَ يسري وهو بالليل طاسِمٌ (٣)

والشاهد في قوله : واضح/طاسم . وهي بنية صوّرت هذا الطريق بين الظهور والاختفاء مع ظلمة الليل لدى الساري ، وليست الأشياء إلا ظاهرة أو خفية .

(١) ديوانه ، ٤٩ . الدَّغْلُ : ما وارك من الشجر من الأرض . الضُّرَاءُ : ما وارك من شجر أو غيره . يعيل :

يميل في ناحيته . يمثّل : يظهر ويتنصب . والجَّهَادُ : الصُّلْبُ من الأرض لا نبت فيه . وحمي : مُجهد . .

(٢) السابق ، ٥٠ .

(٣) السابق ، ١٣٧ . الأَحْزَةُ : ما غلظ من الأرض . وطاسم : لا يُرى ليلاً ، وطاسم وطامس بمعنى واحد .

ومنه قوله : (وافر)

وَمَنْ لَا يَفْقَهُ الْوَاشِينَ عَنْهُ
صَبَاحَ مَسَاءٍ يَبْغُوهُ الْخَبَالَا (١)

فطابق بين (صباح/مساء) الدالين على الظرفية الزمنية لإفادة لزوم استمرارية دفع الوشاة وإبعادهم ، لأن الإصغاء إلى كلامهم قد يجلب الحمق والخبال للسامع .
فأسلوب المطابقة أفاد هنا معنى الاستمرارية والمداومة على فعل الشيء .
وأما ما طابق فيه الخطيئة وأجاد فقوله : (وافر)

وَمِمَّا لَا بُدَّ أَنْ يَأْتِيَ قَرِيبٌ
وَلَكِنْ الَّذِي يَمْضِي بِعَسِيدٍ (٢)

والطباق في : يأتي/يمضي - قريب/بعيد . وهي بنية قد تُدرج ضمن أسلوب المقابلة إلا أنها بالمطابقة أولى ، وقد استطاع الخطيئة عن طريق التعبير ببنية المطابقة في هذا البيت أن يكشف عن نظرة تأملية ثاقبة ، مُفادها أن ما يمضي من الأيام من عمر الإنسان لا يمكن إدراكه إذ لم يُعَدَّ له ، وأما ما يأتي منها فقريب إذ بإمكانه أن يستغلها للخير والتقوى . وهذه المعاني مرتبطة بالبيتين السابقين اللذين يحث فيهما على القيم والمثل فيقول : (وافر)

وَلَسْتُ أَرَى السَّعَادَةَ جَمَعَ مَالٍ
وَلَكِنْ التَّقَى هُوَ السَّعِيدُ
وَتَقْوَى اللَّهِ خَيْرُ الزَّادِ دُخْرًا
وَعِنْدَ اللَّهِ لِلْأَتَقَى مَزِيدٌ

فأسلوب المطابقة كشف عن فلسفة التسابق مع الزمن في حياة الإنسان : زمنٌ وُلِّيَ فضاع من عمره ، وآخرات ينبغي إحسان تملكه .
ومن الطباق قوله : (طويل)

أَرَى قَوْمَنَا لَا يَغْفِرُونَ ذُنُوبَنَا
وَنَحْنُ إِذَا مَا أَذْنَبُوا لَهُمْ غُفْرٌ (٣)

(١) السابق ، ٢٠١ . يفثا الواشين عنه : يكسرهم ويرثهم . يبغيه الخبالا : يقوده إلى الحمق .

(٢) ديوانه ، ب ٣ ص ٧٩ .

(٣) ديوانه ، ب ٢٣ ص ٨٥ .

ففي قوله : (لا يغفرون/عُفِّر) مطابقة ، ولأنها تمت بواسطة نفي الفعل ثم إثباته فهي مطابقة سلب . وهكذا أسهمت بنية المطابقة في توليد أسلوب بديعي أسماه البلاغيون : السلب والإيجاب ، وعرفوه بقولهم : «وهو أن تبني الكلام على نفي الشيء من جهة وإثباته من جهة أخرى»^(١) . وهو هنا نفي غفران قوم الشاعر ذنوبه ، وفي المقابل يثبت تسامحه هو معهم إن أذنبوا في حقه .

ونلاحظ أن الترديد الجنس حاضر بقوة في : (ذنوبنا- أذنبوا) ، وكذا التصدير في : (يغفرون-عُفِّر) ، وهذا التكرير أنتج أسلوب المطابقة أولاً ، قبل أن يُنتج الترديد والتصدير ليصير البيت -في النهاية- عُشاً آمناً للتكاثر الأسلوبي ، هذا التكاثر كشف حُجب المعاني وبرجها في أبداع صورة ، وطعم أوتار الإيقاعات وبهرجها في أعذب تلحين .

واستغل الخطيئة أسلوب الطباق وإبداع المتناقضات لخدمة غرض المدح الذي هو مكسب قوت يومه . ومن تلك المطابقات التي منحت مدائح قيمة إضافية سخرها للتكسب قوله بمدح طريقا بن دقاع الحنفي : (بسيط)

يا ليت كل خليل كنت أمْلُهُ
يكون مثل ابن دقاع من البشر
كأن طرْف قطامي بمقلته
إذا يحار هداة الناس لم يحَرِ^(٢)

والشاهد في البيت الثاني في : (يحار/لم يحَرِ) . وهو طباق سلب إذ بُني على النفي والإثبات : نفي صفة الحيرة عن الممدوح وإثباتها في غيره تعبيراً عن اتصافه بسديد الرأي وقوة البصيرة . فالمطابقة أعانت الشاعر على تصوير الممدوح على هيئة تناقض تماماً ما عليه كافة البشر ، فهم القاعدة إذ قد يحتارون وقد يترددون ويرتبون في معالجة بعض الأمور ، وهو الاستثناء إذ ليس في صفاته شيء من ذلك . وقول الشاعر : (هداة الناس) أبلغ في المدح لأنه نادر ما يحتارون في أمر ، والخطيئة ، بذلك ، كأنه يجعل ممدوحه «خاص الخاص» ، والتعبير بهذه المعاني فيه من المبالغة والغلو ما يطرِبُ إليه الممدوحون ويأنسون لسماعه .

(١) كتاب الصناعتين ، ٤٥٦ . والكافي ، ١٨٤ .

(٢) ديوانه ، ب ١-٢ ص ١١٣ . والقطامي بفتح القاف وضمها : الصقر .

كما نجد أسلوب التشبيه يؤازر تلك المعاني ، إذ شبه الشاعر الممدوح بالصقر في حدة النظر ودقة البصر ، وكأنه بذلك يجعله سلطان الأرض حين جعل الصقر ملك الأجواء وأصلب الجوارح .

ومن هذا النوع من الطباق ، الذي استلهمه الشاعر للتكسب ، قوله بمدح طريفا أيضا : (طويل)

فما زلت تُعطي النفسَ حتى تجاوزت

مُناها ، فأعطِ الآن ، إن شئت ، أو دَع (١)

فالمطابقة في : (أعطِ/دَع) . ولكن هل يقصد الخطيئة بهذا التعبير معنى الاختيار ، أي أنه يُخَيِّر الممدوح بين أن يوالي العطاء وبين أن يتوقف عنه؟! الواقع خلاف ذلك ، فالخطيئة يستزيد الممدوح العطاء ويحثه على الاسترسال فيه ، والتعبير بواسطة المعاني المتضادة على سبيل المطابقة هو تعبير عن توقع الممدوح في خانة معاني الخير والجود وليس في خانة المعاني النقيض . وكأن الخطيئة يدعوه إلى الاستمرار في الوهب والسمنح دون توقف حتى يُحصَن نفسه من أن تُصَنَّف ضمن لائحة من يدعُ عمل البر .

وهكذا نرى الأوسيين يتخذون من أسلوب المطابقة مطية للإبانة عن المعاني الخفية والكشف عنها عن طريق إقرانها بالمعاني النقيض ، ونراهم يستلهمون من هذا الأسلوب آليةً فنيةً بدیعة لخدمة بعض الأطماع الذاتية وتيسير سُبُل تحقيقها ، ونراهم يستعملونه استعمالا سمحا طريفا لا إكراه فيه ولا تعنت ، كما نراهم يؤازرونه بأساليب جمالية أخرى في تأليف منسجم متلائم دفعا بالمعاني نحو التوهج والتبهرج ، وبالموسيقى نحو الجمال والسحر والتطريب .

إن جمالية أسلوب الطباق في الشعر الجاهلي انطلاقا من مقاربتنا شعر هذه الفئة من شعراء زمانهم ليست مجرد الإتيان باللفظ وضده والجمع بينهما على أساس التقابل المعنوي وحسب ، لأن ذلك من الحلّى التي تلامس الأسلوب من حيث الشكل لا من حيث الجوهر ؛ وإنما «ترجع بلاغة الطباق إلى تأثيره في ناحيتين : لفظية تتأتى بمجيئه في الأسلوب سلسا طيعا غير متكلف ، فينخلع عليه جزالة وفخامة ، ويجعل له وقعا جميلا مؤثرا . ومعنوية تتحقق من إيضاحه المعنى وإظهاره ، وتأكيده

(١) ديوانه ، ب ٢ ص ١٢٨ .

وتقويته ، عن طريق المقارنة بين الضدين . وَتَصَوِّرُ أَحَدَ الضَّادَيْنِ فِيهِ تَصَوِّرُ لِلْآخَرِ ، وعلى هذا فالذهن عند ذكر الضد يكون مهياً للآخر ومستعداً له ، فإذا ورد عليه ثبت وتأكد فيه^(١) .

ثانياً- جمالية أسلوب المقابلة:

جاء في اللسان : «قابل الشيء بالشيء مقابلة وقبالاً : عارضه (. . .) والمقابلة : المواجهة ، والتقابل مثله»^(٢) .

واعتبر قدامة بن جعفر صحة المقابلات من أنواع المعاني وأجناسها . قال : «وهي أن يصنع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بعضها وبعض ، أو المخالفة ، فيأتي في الموافق بما يوافق ، وفي المخالف بما يخالف على الصحة ، أو يشرط شروطاً ، ويعدد أحوالاً في أحد المعنيين ، فيجب أن يأتي فيما يوافقه بمثل الذي شرطه وعدده ، وفيما يخالف بأضداد ذلك»^(٣) .

ولم تخرج تعاريف البلاغيين في ما بعد عما حدّ به قدامة المقابلة . فالعسكري يرى أنها ليست إلا «إيراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة»^(٤) ، وعند التبريزي هي «أن يأتي الشاعر في الموافق بما يوافق وفي المخالف بما يخالف»^(٥) ، وهو قول الأنباري نفسه^(٦) ، ولدى السكاكي «هي أن تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر وبين ضديهما ، ثم إذا شرطت هنا شرطاً شرطت هناك ضده»^(٧) . .

يمكننا القول : إن المقابلة تضاد يجري بين تركيبين ، يقوم على المخالفة والمعارضة بين التركيب السابق والتركيب اللاحق ، على الترتيب والتوالي . وهي من جنس

(١) دراسات منهجية في علم البديع . دكتور الشحات محمد أبو ستيت ، ٥٠-٥١ . (بتصرف) .

(٢) مادة : (قبل) .

(٣) نقد الشعر ، ١٣٣ .

(٤) كتاب الصناعتين ، ٣٧١ .

(٥) الكافي ، ١٧٥ .

(٦) اللمعة ، ٥٧ .

(٧) مفتاح العلوم (بعناية نعيم زرزور) ، ٤٢٤ .

المطابقة ورافد من روافده ؛ وليس الفرق بينهما إلا فرقا عددياً ترتيبياً : فما جرى على ضدين مطابقة ، وما جرى على مجموع أضداد مقابلة . وأما جمالياتها فتتجلى في أنها «تؤثر في الأسلوب شكلاً ومضموناً . ففي الشكل تُوجد فيه غطا من التوازن والتناسب له حسنه وبهاؤه ، فالألفاظ متجانسة ، والجمل متوازنة ، والتقابل بينها يحدث أثراً صوتياً له قيمته في وقع الأسلوب . وفي المضمون تظهر المعنى واضحاً قوياً مترابطاً ، ففيها يتم ذكر الشيء ومقابله ، وعقد مقارنة بينهما ، فتتضح خصائص كل منهما ، وتتحدد المعاني المرادة في الذهن تحديداً قوياً»^(١) .

ولأن المقابلة تجري على أكثر من ثنائية ضدية واحدة ؛ فإنه يمكن مقارنة مقابلات الأوسيين من هذا المنظور العددي . وذلك بأن أتبع استعمالاتهم المقابلة التي جرت على ثنائيتين ضديتين ، والتي جرت على أكثر من ثنائيتين . وإن كانت «المقابلة بين معنيين قد تكون أبلغ مما لو كانت أكثر من ذلك . فتكدس المقابلات في الأسلوب يؤدي إلى ثقل ألفاظه وخفة معانيه ، فلا تعثر على معنى ذي بال في زحام الألفاظ المتقابلة ، ومن ثم نرى المقابلة في الأساليب الأدبية كثيراً ما تكون بين معنيين ، وتقل بين ثلاثة ، وتندر بين أربعة أو خمسة»^(٢) .

أ/ مقابلة اثنتين باثنتين:

ومنه قول أوس بن حجر : (واقر)

أَطَعْنَا رَبَّنَا وَعَصَيْنَاهُ قَوْمٌ

فَذُقْنَا طَعْمَ طَاعَتِنَا وَذَاقُوا^(٣)

فقابل بين الطاعة والعصيان ، وبين «نا» الدالة على الطائعين و«قوم» الدالة على العصابين ، وأزر المقابلة بالمطابقة بين : «ذقنا» و«ذاقوا» ، إذ طعم الطاعة مستطاب مستساغ عكس طعم العصيان المرير . ونرى أساليب بلاغية أخرى حاضرة بقوة لإثراء الكلام إثراءً دلالياً تنغيمياً ، منها : الجناس في : (أطعنا - طاعتنا) و (طعم - طاعة) ،

(١) دراسات منهجية في علم البديع ، ٦٦-٦٧ .

(٢) السابق ، ٦٦ .

(٣) ديوانه ، ب ١ ص ٧٩ .

والتصدير في : (ذاقوا- ذقنا) . كما نجد الاستعارة المكنية التبعية حاضرة بقوة ، أجراها الشاعر في قوله : ذقنا وذاقوا .
ومنه قوله أيضا : (طويل)

وليس أخوك الدائم العهد بالذي
يذمك إن ولي وترضيك مقبلا
ولكن أخوك النائي ما دمت آمنا
وصاحبك الأدنى إذا الأمر أغضلا (١)

فقوله : «يذمك» بإزاء «يرضيك» ، و«إن ولي» بإزاء «مقبلا» في البيت الأول .
وقوله : «النائي» بإزاء «الأدنى» ، و«آمنا» بإزاء «أغضلا» في البيت الثاني . وهي ثنائيات ضدية ولدت أسلوب المقابلة الذي استعمله الشاعر للإبانة عن مفارقات الحياة العجيبة بين فلسفة الأمن والخوف ، والتخلي والمؤازرة عند الشدائد . وهي القيم التي عاشها العربي في الجاهلية ، وعقد الصداقات والتحالفات لتوطيد أسسها .
ومنه قوله : (طويل)

إذا أنت لم تعرض عن الجهل والختا
أصببت حلما أو أصابك جاهل (٢)

فقابل بين : (أصببت/أصابك) من جهة ، وبين : (حلما/جاهل) من جهة ثانية ، على التوالي والترتيب . واستطاع أن يضيف إلى البيت أسلوب التصدير من خلال : (جاهل- الجهل) ، والتي أذكت المعنى وشنفت الأسماع بموسيقى التكرير .
ومنه قوله مفاخرًا : (طويل)

نبيح حمي ذي العز حين نريده
ونحامي حمانا بالوشيح المقوم (٣)

فوقعت (نبيح) بإزاء (نحامي) ، و(حمي ذي العز) بإزاء (حمانا) على التقابل الترتيبي التوالي ، وهذه البنية التقابلية المتناقضة كشف بواسطتها الشاعر ذلك التناقض الصارخ بين شجاعة وقوة قومه ، وبين ذل وجبن الأقبام الأخرى . وخص (ذا

(١) ديوانه ، ب ٥١-٥٢ ص ٩٢ . النائي : البعيد . الأدنى : الأقرب . أغضل : اشتد .

(٢) ديوانه ، ب ٦ ص ٩٩ .

(٣) ديوانه ، ب ٤١ ص ١٢٤ . الوشيح : الرمح . ونبيح : نستبيح .

العز) بإباحة العرض لإفادة المبالغة في الشجاعة ، إذ العزيز حريص - أكثر من غيره- على حماية شرفه والذود عن حماه .

ومن مقابلات زهير بن أبي سلمى قوله في معلقته : (طويل)

يُؤَخَّرُ فَيُوضَعُ فِي كِتَابٍ فَيُدْخَرُ

لِيَوْمِ الْحِسَابِ أَوْ يُعَجَّلُ فَيُنْقَمَ (١)

فجعل «يؤخر» في مقابل «يعجل» ، و«يدخر» - التي تفيد الانتظار وترقب العواقب الوخيمة - في مقابل «ينقم» - التي تفيد معنى التسريع بالعقاب دون تأجيل - ، فقابل اثنين باثنين على التوالي والترتيب .

ومثله قوله : (طويل)

رَأَيْتُ الْمَنَايَا خَبِطَ عَشَوَاءَ مِنْ تُصَبِّ

تُمْتُهُ ، وَمَنْ تُنْخَطِئُ يُعَمَّرُ فَيَهْرَمَ (٢)

فترى زهيراً قد أقام المقابلة على الشرط ، فشرط هنا وشرط هناك في ضده ، هكذا :

بنية الجواب	بنية الشرط
تُمْتُهُ	من تُصَبِّ
يُعَمَّرُ	من تُنْخَطِئُ
≠	≠

ومنه قوله وقد قابل : (طويل)

بَعَزْمَةِ مَأْمُورٍ مُطِيعٍ وَأَمْرٍ

مُطَاعٍ فَلَا يُلْفَى لِحَزْمِهِمْ مِثْلُ (٣)

فقابل بين : «مأمور مطيع» وبين «أمر مطاع» على التوالي ، وهي معان ساعدته على وصف المخاطبين بالحزم واجتماع الكلمة وصحة السياسة .

ومنه أيضا قوله يصف يوم غارة : (متقارب)

(١) ديوانه ، ب ٢٧ ص ١٨ .

(٢) ديوانه ، ب ٤٨ ص ٥٢ .

(٣) ديوانه ، ب ٢٤ ص ٣٩ .

فَظَلَّ قَصِيْرًا ، عَلَى صَحْبِهِ
وِظَلَّ ، عَلَى الْقَوْمِ ، يَوْمًا طَوِيْلًا (١)

فقابل بين : «قصير» و«طويل» ، وبين : «صحب» و«القوم/العدو» ، وضرورة تقديم الجار والمجرور (على القوم) منعت حضور المقابلة على الترتيب والتوالي ، ولكن بنيتها جلية وأصلها هكذا :

ظَلَّ قَصِيْرًا عَلَى صَحْبِهِ / ظَلَّ طَوِيْلًا عَلَى الْقَوْمِ
وترديد (ظَلَّ) في أول الصدر وأول العجز منح الكلام اعتدالا نغميا وداليا وتركيبيا تأتي من وجود جملتين اسميتين من الناسخ (ظَلَّ) واسمه وخبره وشبه جملة من الجار والمجرور في كل مصراع ، هكذا :

المصراع ١ : ناسخ فعلي + اسمه (مستتر) + خبره (مفرد) + ش . جم (جا/مع معرف بالإضافة) .

المصراع ٢ : ناسخ فعلي + اسمه (مستتر) + ش . جم (جا/مع معرف ب«ال») + خبره (مفرد) .

وتتجلى المقابلة قائمة بين اثنين في قوله يصف مطاردة جوية بين صقر وقطة :
(بسيط)

دُونَ السَّمَاءِ وَفَوْقَ الْأَرْضِ ، قَدَرُهُمَا
عِنْدَ الذَّنَابِي ، فَلَا قُوْتُ ، وَلَا دَرَكُ (٢)

فجعل «دون السماء» بإزاء «فوق الأرض» على التقابل لبيان الأمكنة التي احتدمت فيها المطاردة بين القانص والمقنوص . ثم بنى «القوت» و«الدرك» على المطابقة لإجلاء نتيجة المطاردة التي ماتزال بيضاء بين الطرفين .
ولزهير كذلك في مدح بني الوراق : (كامل)

(١) ديوانه ، ب ١٧ ص ١٩٧ . القوم : الأعداء .

(٢) ديوانه ، ب ١٧ ص ٨٤ . قال الأعلام الشنتمري شارحا : لم يحلقا في السماء فيغيبا عن العين ولم يطيرا على الأرض ، هما بين هذين . والذنابي : الذئب ، أي : قاربها الصقر فصار عند ذنبها . وقوله : فلا قوت ولا درك ، أي : لم تفته فوتا بعيدا ولم يدركها فيصطادها ، فهي بين القوت والدرك ، وذلك أشد لطيرانها . (السابق) .

حُلُمَاءُ فِي النَّادِي ، إِذَا مَا جِئْتَهُمْ
جُهِلَاءُ ، يَوْمَ عَجَاجَةٍ ، وَلِقَاءِ
مَنْ سَأَلُوا نَالَ الْكَرَامَةَ كُلَّهَا
أَوْ حَارَبُوا أَلْوَى ، مَعَ الْعَشَاءِ (١)

قابل الشاعر في البيت الأول بين الحلم والجهل ، وبين النادي (اللين والسخاء) والعجاجة (الشدة والحزم) . تماما مثلما قابل في البيت الثاني بين السلم والحرب من جهة ، وبين الكرامة والإلواء من جهة ثانية . وتتجلى جمالية الأسلوب في ما أجراه من البيان لحال الممدوحين في السلم والحرب ؛ إذ يتجلى الحلم والكرامة في الأولى مقابلا تماما للشدة والزوال في الثانية ، وفي ذلك ترهيب للأعداء حتى لا يتجاوزوا الخطوط الحمراء التي قد تقلب عليهم «ظهر المجن» . ويأبى زهير إلا أن يتخير الألفاظ التي تخدم الدلالة والتنغيم في أن ؛ فنلفيه يحدث موازنة صوتية بديعة بتخييره ألفاظ التقابل في كل من : حُلُمَاءُ = جُهِلَاءُ = فُعَلَاءُ ، و : سَأَلُوا = حَارَبُوا = فَاعَلُوا . وإجراء المقابلة في المدح لدى زهير على هذا الطراز مبثوث في أكثر من موضع . من ذلك قوله : (بسيط)

إِنْسُ إِذَا أَمْنُوا ، جِنُّ إِذَا غَضِبُوا
مُرَزُّوْنَ ، بَهَالِيلُ ، إِذَا جُهِدُوا (٢)

أبان الشاعر عن صفتين على طرفي نقيض في الممدوحين : الإنسانية والشدة . وتَحَصَّلَ له ما ابتغى من خلال أسلوب المقابلة الذي أجراه على تركيب شرطي بين : إِنْسُ إِذَا أَمْنُوا / جِنُّ إِذَا غَضِبُوا ، ترتيبا وتعقيبا . ولو اتسع البيت لحمل ما يدل على البخل والفضن في الآخرين لَصَنَعَ زهير المقابلة الثالثة بما حواه المصراع الثاني من معاني السخاء والكرم في الممدوحين . ولم يفت الشاعر الحرص على إثارة صيغ بعينها تتسع كفاية لحمل المعاني

(١) ديوانه ، ب ٣ 4- ص ٢٠٣ . العجاجة : الغارة ، وأصلها من الغبار التائر في الحرب . أَلْوَى : ذُبُلٌ وَذَوَى .

والعشاء : الشجرة جفَّت أعاليها ودَقَّت أسافلها .

(٢) ب ٣٠ ص ٢٢٨ . المرزأ : الكرم السخي يُصاب في ماله كثيرا . البهاليل : جمع بهلول ، السيد الجواد

الكرم . جُهِد : أصابه القحط والجهد .

والترانيم الموسيقية ؛ إذ تتجلى لافتة النظر موسيقية التوازن الصوتي الحادث بين طرفي أسلوب المقابلة ، نجليها هكذا :

إِنْسُ إِذَا أَمْنُوا = جُنُّ إِذَا غَضِبُوا
فَعَلْنُ إِذَا فَعَلُوا = فَعَلْنُ إِذَا فَعَلُوا
مُسْتَفْعَلْنُ فَعَلْنُ = مُسْتَفْعَلْنُ فَعَلْنُ

وفي شعر الخطيئة تتجلى المقابلة قائمة بدورها الجمالي دلاليا وتطريبيا ، من ذلك قوله : (طويل)

تباعدتُ حتى عُيِّرَ بيَ بعدما
تقربتُ حتى عُيِّرَ بيَ التقربا (١)

وفي صدر البيت حذف تقديره : (تباعدتُ حتى عُيِّرَ بيَ التباعدا) . وهذا الحذف اقتضاه الوزن ويمكن إحرازه من خلال بنية المصراع الثاني . وعلى ذلك تأسست المقابلة بين مكونات الصدر التركيبية وبين التي في العجز . ويؤازر المقابلة مؤازرة دلالية وموسيقية كل من التريد المحصل من تكرير : (عيرا بي) في صدر البيت وفي عجزه ، والتصدير في : (تقربت- التقربا) .

ومنه قوله كذلك : (طويل)

يعيشُ الندي ما عاش عمرو بن عامر
وَوَلَّى الندي إن نفسُ عمرو تولَّت (٢)

فجاءت : «يعيش الندي» متقابلة مع : «ولى الندي» ، وجاءت : «ما عاش عمرو» في مقابل «إن نفس عمرو تولت» . أو بصيغة أوضح : جعل العطاء بإزاء بقاء عمرو ، والمنع بإزاء موته . وفي البيت استعارة مكنية تبعية في : (يعيش الندي- ولى الندي) تعاضدت مع المقابلة لتحسين المعنى وتقريب الصورة .

وفي مثل هذا المعنى قوله يرثي علقمة بن علاثة : (طويل)

فإنَّ تَخَيَّ لَا أَمَلُّ حَيَاتِي وَإِنْ تَمَّتْ
فَمَا فِي حَيَاتِي ، بعدك ، طائلُ (٣)

(١) ديوانه ، ب ٣ ص ٥٢ .

(٢) ديوانه ، ب ١ ص ٥٨ .

(٣) ديوانه ، ب ٢٤ ص ١٥٠ .

فجاءت المقابلة مرتبطة بالشرط والجواب : حياة الشاعر مرتبطة بحياة المرثي ، وموته مرتبط بموته . فانبئت الصورة ، التي عكسَ بها الشاعر نظرتَه إلى جدلية : الموت/الحياة ، على المعاني المتقابلة . تلك المعاني التي استغلها للتعبير عن موت الهالك المادي ، وموت الشاعر المعنوي إذ افتقد مصدرا من مصادر المنح والعطاء اللذين بسببهما تحلو الحياة وتلين ، فلا تدعو إلى السامة و السمل .

وبما قابل فيه بشعره قوله : (كامل)

وأخسذت أطرار الكلام فلم تدغ
شتما يضُر ولا مديحاً ينفع^(١)

فقابل بين : شتما يضُر ، وبين : مديحاً ينفع ، على الترتيب والتوالي . والبيت خاطب به عمر بن الخطاب لما اشترى منه أعراض الناس بثلاثة آلاف درهم . فكأنه ينبهه إلى أنه منعه من الارتزاق الذي لا يأتيه إلا بمدح يتكسب به ، أو بهجاء يتقيه الناس بالدفع والعطاء ، فعبر عن النقيضين : (الهجاء/المدح) بتركيب انبنى على الألفاظ المتناقضة ، فجاء بالأسلوب الأنسب للسياق الأنسب .

كما أجرى المقابلة باثنين إزاء اثنين في قوله أيضا : (طويل)

فإنَّ الشَّقِيَّ مَنْ تُعَادِي صُدُورُهُمْ
وَذُو الْجِدِّ مَنْ لَانُوا إِلَيْهِ وَمَنْ وَدُّوا^(٢)

حيث جاءت «الشقي» في مقابل «ذو الجد» ، و«من تعادي» في مقابل «من لانوا ومن ودوا» ترتيبا وتعقيبا . وهذه البنية الأسلوبية كشفت عن نصيب من يعادي هذه القبيلة من الشقاء والحن ، ونصيب من يلين جانبه إليهم ويسعى إلى مودتهم من الحظوظ والنعم .

واستمد الخطيئة أسلوب المقابلة لبناء صور الهجاء المقذع ، نحو قوله يهجو أباه :

(وافر)

فنعم الشيخ أنت لدى الخزازي
وبئس الشيخ أنت لدى المعالي^(٣)

(١) ديوانه ، ب ٩ ص ١٢٥ . أطرار الكلام : نواحيه ، الواحدة : طرة .

(٢) ديوانه ، ب ٦ ص ٧٢ . أراد : ذو الجد من لانوا له . ذو الجد : ذو الحظ . لانوا : من اللين .

(٣) ديوانه ، ب ٢ ص ١٦٨ .

فجعل «نعم» التي هي فعل ماض جامد لإنشاء المدح ، بإزاء «بش» التي هي فعل ماض جامد لإنشاء الذم ، ثم جعل «المخازي» بإزاء «المعالي» . فأبان بهذه الصورة عن تلك الشخصية المتناقضة التي يتصف بها والده ، والتي هي على نقيض المعتاد والمألوف من سلوك البشر . والبيت يدخل أيضا ضمن ما يسمى «الذم بما يشبه المدح» .

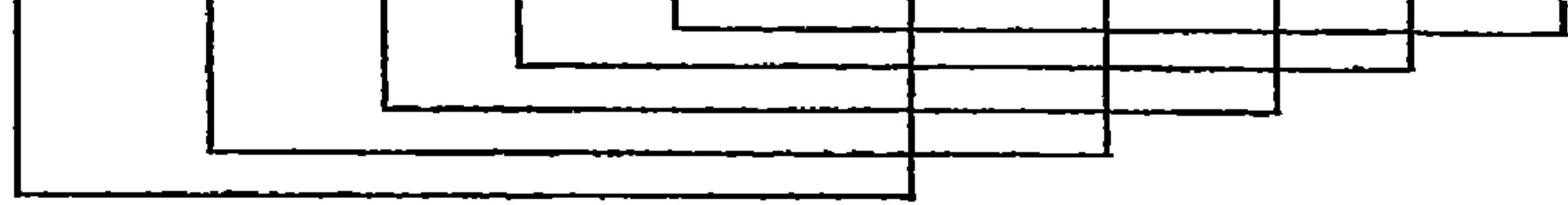
ب/ مقابلة أكثر من اثنين بمثله:

وهذا ضرب نادر جدا في شعر الأوسيين ، لعل مرد ذلك تفتنهم إلى ما يتحصل من تكثيف الألفاظ المتقابلة من الكلفة والإجهد البنائي ، وكذا الالتواء الذي يتيه به المعنى بين الألفاظ المتطابقة على وجه التقابل .

ولكن ذلك لم يمنعهم من تجريب بعض ضروب هذا الأسلوب ، وكان من بين ما

ظفرت به من شعرهم قول أوس بن حجر مفاخرا بنسبه ، هاجيا أعداءه : (طويل)

فَتَحْدَرُ كُمْ عَبَسُ إِلَيْنَا وَعَامِرٌ وَقَرْفَعُ نَا بَكْرُ إِلَيْكُمْ وَتَغْلِبُ (١)



فالمقابلة وقعت في خمس ثنائيات ضدية بناها على الترتيب والتوالي ، وأقامها على شقين اثنين : أحدهما للمفاخرة ، والآخر للقدح والهجاء .

وقول كعب بن زهير : (بسيط)

قَدْ يُعَوِّزُ الْحَازِمُ الْحَمُودُ نِيَّتُهُ

بَعْدَ الثَّرَاءِ ، وَيُثْرِي الْعَاجِزُ الْحَمَقُ (٢)

فقابل بين : « يُعَوِّزُ الْحَازِمُ الْحَمُودُ » وبين : « يُثْرِي الْعَاجِزُ الْحَمَقُ » على التوالي والترتيب ؛ إبانة عن سخرية الحياة وتقلبات أيامها ، بحيث تُداول الفقر والغنى بين الناس في مفارقة غريبة . دون أخذها بعين الاعتبار عياري الحزم والعجز . وفي البيت جناس اشتقاقي أزر البنية الدلالية والإيقاعية في لفظي : « الثراء » و« يثري » . وموازنة صوتية حادثة بين : « يعوز الحازم » و« يثري العاجز » . وكل ذلك أسهم في تركيبة

(١) ديوانه ، ب ١٧ ص ٨ .

(٢) ديوانه ، ٢٢٨ .

سمات الجمال الفني الذي يؤثث بنية البيت في كليته .

وشبيه ذلك من شعر كعب قوله أيضا : (وافر)

وَرَحْنَا غَسَّانَمِينَ بَمَا أَرَدْنَا

وَرَا حَسُوا نَادَمِينَ عَلَى الْخِلَافِ (١)

والمقابلة بادية بين مصراعي البيت على التوالي والترتيب : فد «رحنا» بإزاء «راحوا» ، و «غاسين» بإزاء «نادمين» ، و «بما أردنا» الدالة على الإسلام بإزاء «على الخلاف» الدالة على الشرك . وهي مقابلة جعل بها الشاعر المصراع الأول من البيت غنيمة له ولأصحابه ، والمصراع الثاني ندامة للمشاركين . والتغذية الإيقاعية المتفجرة من الجناس في : «غاسين/ نادمين» ، ومن التردد في : «رحنا/ راحوا» ألهبت حرارة الكلام وأكسبته قوة تطريبية لا تقل عن قوته الدالية في شيء .

وقول الخطيئة : (مجزوء الكامل المرفل)

وَبَرَزَ الشُّجْبُ الْجِيَادُ

وَيَلْدَ الْكُذْبُ الْمَحَامِرُ (٢)

والثنائيات التي انبنت عليها المقابلة هي :

بَرَزَ / كَذَبَ

الشُّجْبُ / الْكُذْبُ

الجِيَادُ / الْمَحَامِرُ

وكذا قوله في المدح : (طويل)

(١) ديوانه ، ٢٤٦ . غاسين : أي كسبوا من محاربتهم الأجر ورجعوا بالإسلام ، ونادمين : العكس .

الخلاف : خلاف الإسلام .

(٢) ديوانه ، ب ١٩ ص ٩٢ . برز : سبق . الشُّجْبُ : الكرام . بلد : تباطأ . الْكُذْبُ : البطء التي لا تصلق .

المحامر : ليس من الخيول الأصيلة ، فيه إقراف . والبيت في شرح ابن السكيت والسجستاني

والسكري مدور هكذا :

(وَبَرَزَ الشُّجْبُ الْجِيَادُ دُ ، وَيَلْدَ الْكُذْبُ الْمَحَامِرُ)

(نح/نعمان أمين طه . مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر ، ص ١٦٧ .)

وَأَنْتَ أَمْرٌ مَنْ تَرْمِ تَهْدِمُ صَفَاتُهُ

وَيَرْمِ فَلَا يَهْدِمُ صَفَاتَكَ مُرْتَدِي (١)

والمقابلة ثابت بنيانها بين : «ترم تهدم صفاة» و«يرم فلا يهدم صفاة» على الترتيب والتعقيب . والإضافة الدلالية التصويرية التي أجرتها الاستعارة المكنية التبعية في قوله : «ترم/ يرم» و«تهدم/ يهدم» لا يخفى جمالها على أحد .

وتأسيسا على ما سبق يمكن القول : إن أسلوب المقابلة من الأساليب البلاغية الجميلة التي تجمع إلى جانب تغذية الدلالة تطعيم البنى الإيقاعية للكلام ، وبخاصة من حيث توليد تراكيب لغوية متوازنة صوتيا . ذلك التوازن الصوتي الذي يخلق بين بنيات التركيب التقابلي انسجاما واتساقا يمنح الكلام وحدة معنوية واستقلالية دلالية ، تكفي لإبلاغ المراد مختالا بين ترانيم الموسيقى وتقاسيم الطروب .

وقد اتكأ شعراء المدرسة الأوسية لإبداع المعاني الطريفة المقنعة المؤثرة على فن المقابلة ، وهو فن قليل الورود في أشعارهم موسوم بسمة الطبع وعفو خاطر . والقلة طبعت كل الأساليب التي قاربناها في هذه الدراسة لدى شعراء المدرسة الأوسية عدا التشبيه . والندرة محمودة في كل باب إذ الاعتدال مستحسن دائما والغلو والإفراط مذموم متكلف . أما رأيت ابن المعتز يتحدث عن أساليب البديع في شعر المتقدمين ويقول : «وإنما كان الشاعر يقول البيت والبيتين في القصيدة ، وربما قرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع ، وكان يستحسن ذلك منهم إذا أتى نادرا» (٢) .

وإذا ما استعمل الأوسيون أسلوب المقابلة في موضع من شعرهم وهم يمدحون أو يهجون أو يفاخرون ؛ وجدت صورة المعاني مع حضوره غيرها إن غيَّب ، وتطريب الألفاظ مع وجوده سواها إن أبعد . وأما إن وردَ مَحْظُوطاً بأساليب بلاغية أخرى مؤازراً بها ؛ فتلك غاية الحسن والجمال ، ونهاية التعجب والكمال .

(١) ديوانه ، ب ٤٢ ص ٧٠ . تهدم صفاة : أي تهدم بنيانه . والمرتدي : مهاجم مسلح .

(٢) كتاب البديع ، ١ .

الفصل الثالث

أساليب عقلية أجاد فيها الأوسيون

لَمَّا نفى عبد الله بن المعتز عن المحدثين سبقهم إلى فنون البديع ، وأثبت - في المقابل - وجوده في شعر المتقدمين ، وفي القرآن والحديث واللغة وكلام الأعراب . . فإن ذلك يعني أنه استقرأ شعر الأقدمين وفحصه وتفحصه وأنعم فيه النظر وأدامه ، وربما أحصى وعدّد . وكل هذا يجعلنا نتثبت من حقيقة مفادها أن الأقدمين تمكنوا من استعمال أسرار الجمال وأوجه تحقيقه في الشعر ، فأعملوا جهدهم لإبداع تراث شعري يرقى إلى أعلى درجات الأدبية والذوق الفني ، وكانت أساليب البلاغة من بين الفنون الجمالية التي طعموا بها إنتاجهم الأدبي عن قصد أو عن غير قصد .

ولذلك ألفينا الشعر القديم يتضمن كل فنون البلاغة التي أغرق منها المحدثون فيما بعد وأحصاها البلاغيون لاحقاً ، وليس الفرق في الاستعمال الأسلوبى لتلك الفنون بين القدماء والمحدثين إلا في الندرة والإفراط ضمن ما يمكن أن نسميه «المعيار الكمي» . فالبديع مثلاً وجدناه لدى المحدثين قد «كثُر في أشعارهم فعُرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم فأعْرَبَ عنه ودلّ عليه . ثم إن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شُغف به حتى غلب عليه وتفرع فيه وأكثر منه ، فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض ، وتلك عقبى الإفراط وثمره الإسراف»^(١) ، ووجدناه لدى الأقدمين قد قلّ ونذر ، «وربما قرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع ، وكان يستحسن ذلك منهم إذا أتى نادراً ، ويزداد حظوة بين الكلام المرسل»^(٢) .

وعلى هذا الأساس ألفينا الأساليب البلاغية لدى شعراء المدرسة الأوسية لا تخرج عن هذا الحكم الذي أصدره ابن المعتز ، والذي يقوم على الندرة والقلّة التي تجلب معها الحسن والحظوة ؛ اللهم بعض الاستثناءات التي شهدناها ولاسيما مع الخطيئة ، والتي بدا أنه قصد إليها قصداً مع ما فرضه عليه مذهب الصنعة والتشويق

(١) كتاب البديع ، ١ .

(٢) نفسه .

من قيود لا تمت للعفوية بصلة . ولكنها فنون مَحَوطة بالفنية ، ومسيّجة بأسوار الجمال واللطافة .

وقد أثرنا تسليط الضوء على بعض الأساليب الجمالية التي وجدناها تلمع هنا وهناك في شعرهم ، وتمنح الكلام زينة معنوية ولطافة موسيقية . ولا نعني بذلك نفي هذه الخصائص عن الأساليب الأخرى التي لا يتسع المجال للحديث عنها جميعها ؛ بل إننا تَخَيَّرنا هذه لأنها ترتبط بالعقل والمعرفة ، وهذا الضرب من الفنون نريد أن نتأمله لنرى كيفية مقارنة الأوسيين لأساليب «البلاغة العقلية» في نفس الوقت . وكبار شعراء المدرسة الأوسية شعراء عقل : فبشامة مستشار قومه وصاحب الرأي فيهم ، وزهير داعية السلام وحكيم العرب وقاضيه الذي قيل عنه إنه كان يصدر أحكامه شعرا . ولذلك شاعت فنون جمالية تتأسس على نوع من التعقل والحكمة وشيء من التفلسف والتكلم ، وأهم تلك الأساليب : المذهب الكلامي ، وصحة التقسيم ، وتجاهل العارف .

أولا- جمالية أسلوب المذهب الكلامي

المذهب الكلامي خامس الفنون التي بنى عليها عبد الله بن المعتز كتاب البديع ، واعترف أن التسمية تعود إلى الجاحظ ، كما اعترف بخلو القرآن منه فقال : «الباب الخامس من البديع وهو مذهب سماه عمرو الجاحظ : المذهب الكلامي . وهذا باب ما أعلم أنني وجدت في القرآن منه شيئا ، وهو ينسب إلى التكلف تعالى الله عن ذلك علوا كبيرا»^(١) .

ولم يحد ابن المعتز هذا الفن بحد ، وإنما أكد فقط أنه فن يتأتى لمنشئه بالكلفة والإجهد ، ولكن المتأخرين استطاعوا أن يحصروه بتعريف دقيق ، نحو قولهم : «المذهب الكلامي عبارة عن احتجاج المتكلم على المعنى المقصود بحجة عقلية تقطع المعاند له فيه ؛ لأنه مأخوذ من علم الكلام الذي هو عبارة عن إثبات أصول الدين

(١) السابق ، ٥٣ . لم أجد البتة هذه التسمية في ما تركه الجاحظ من تراث مكتوب ، فلعلها في بعض ما افتقدناه من أثره . ولكن المذهب العقلي المبني على إيراد الحجج والتماس العلل قصد الإقناع والحاجة حاضر في تصانيفه . راجع : كتاب الحيوان ، ١١٥/٢ . البيان والتبيين ، ١٨٦/١ - ٤٧/٤ . وينظر كتابنا : البديع ومنتعة القراءة الجمالية ، ٤٤ - ٤٥ .

بالبراهين العقلية»^(١) ، ونحو قولهم : «المذهب الكلامي هو أن يورد المتكلم حجة لما يدعيه على طريق أهل الكلام»^(٢) . كما أن البلاغيين ردوا على ابن المعتز أطروحته التي ينفي فيها هذا الفن عن القرآن ، وأثبتوا بالبراهين أن الله سبحانه وتعالى حاجٌ بعض الأقسام وأقنعهم بالدليل والبرهان فأفحمهم وأسكتهم ، وأوردوا أمثلة كثيرة من القرآن لهذا الأسلوب^(٣) .

وللمذهب الكلامي تسميات أخرى منها الاحتجاج النظري ، وإلجام الخصم بالحجة ، «والاحتجاج النظري لون من ألوان الكلام ، وسمته هذا الاسم جماعة منهم أبو حيان الأندلسي وابن قيم الجوزية وابن النقيب ، وسماه الزركشي : إلجام الخصم بالحجة»^(٤) ، وسماه آخرون : المذهب المنطقي ، والقياس المنطقي^(٥) .

نخلص مما سبق إلى القول إن المذهب الكلامي طريقة تواصلية إقناعية تقوم على تهيين أسباب الإفحام بالحجة الدامغة والمنطق السليم . وهو خطاب من العقل إلى العقل ، مجرد عن العاطفة موصول بالتكلف والإجهاد . وكأنه ضرب من ضروب المناظرة والجدل .

وإذ يرتبط هذا الفن بالكلام والتفلسف ، حتى إن ابن رشيق نعت به بأنه «مذهب كلامي فلسفي»^(٦) ؛ فإنه في الشعر القديم نادر قليل لأن العرب لم تكن حينها على إلمام بالفلسفة والمنطق اللذين انتعشا مع عصر الترجمة والانفتاح الثقافي . يقول الدكتور محمد الواسطي : «وقد جاء أسلوب المذهب الكلامي في إبداع الأقدمين عقوا قليلا قبل ترجمة المنطق ، ويوم تفتحت الثقافة العربية على غيرها من الثقافات

(١) تحرير التحبير ، ١١٩ .

(٢) الإيضاح ، ٣٤١ .

(٣) ينظر على سبيل المثال : تحرير التحبير ، ١١٩-١٢٠-١٢١ . والإيضاح ، ٣٤١-٣٤٢ .

(٤) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، ٣٧ . (وتسمية أبي حيان في : البحر المحيط ، ٨٩/٣ - ٣٠٥/٥ -

٣٥٠/٥ . وابن قيم في : الفوائد ، ١٣٦ . وابن النقيب في : شرح عقود الجمان ، ١٢٣ . والزركشي

في : حلية اللب ، ١٢٤) . الإحالات منقولة عن : معجم المصطلحات البلاغية ، ٣٧ ، ...

(٥) مجلة فصول ، مج ٦ - ١٤ - س ١٩٨٥ م - ص ٩٥ ، نقلا عن : ظاهرة البديع ، ٢٣٨ ، ...

(٦) العملة ، ٦٩٥/٢ . (تح/د. قرقران) .

في العصر العباسي انتشر هذا اللون،^(١).

ولذلك لم نظفر في شعر الأوسيين من هذا الأسلوب إلا بالأبيات القليلة ، ولئن نُسب هذا الفن إلى التكلف فأمارات هذا الإجهاد ليس لها كبير تأثير في تلك الأبيات ، إذ هي في أساسها ليست عدا تعليل موقف أو توضيح ملتبس .
ومن أشعار الأوسيين التي تظهر عليها سمات الاستدلال وسوق العلل قصد إقناع المخاطب وثنيه عن أمر كان عليه ، قول أوس بن حجر : (طويل)

يا راكباً إمّا عَرَضْتَ فَبَلَّغْ
يزيد بن عبد الله ما أنا قائلُ
بِأَيَّةِ أَتَى لَمْ أَخُنْكَ وَأَنْتَ
سوى الحق ، مهما ينطق الناس باطلُ
فقومك لا تجهلُ عليهم ولا تكنُ
لهم هَرِشاً تَغْتَابُهُمْ وَتُقَاتِلُ
وما ينهضُ البازي بغير جناحه
ولا يحملُ الماشين إلا الحواملُ
ولا سابقُ سليمه
ولا باطشٌ مَّا لَمْ تُعْنَهُ الْأَنَامِلُ
إذا أنتَ لَمْ تُعْرَضْ عَنِ الْجَهْلِ وَالْخَنَا
أَصَبْتَ حَلِيماً أَوْ أَصَابَكَ جَاهِلٌ^(٢)

يمكن توضيح البنية التركيبية لفن الحاجة أو المذهب الكلامي عبر هذه المقاربة :

- المتكلم / المقنّع : هو الشاعر .
- المخاطب / المستهدف بالإقناع : هو يزيد بن عبد الله .
- موضوع الإقناع : ترك اغتياب ومقاتلة أفراد قبيلته ، مع التقرب إليهم ومعاملتهم بالحلم والود .
- المقدمات : الشاعر يُذكّر مخاطبه بأنه لم يخنه يوماً (إشارة إلى أنه مصدر ثقة ،

(١) ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين ، ٢٣٩ .

(٢) القصيدة ٣٨ ص ٩٩ . والهَرِشُ : الماتق الجافي .

فهو يهيئه لقبول الخطاب)- كلام الناس كله باطل إلا ما دلّ على حقّ (يهيئه للإعراض عن أقوال غيره من الناس) .

- البراهين والعلل التي لا تقبل الجدل : البازي لا ينهض بغير جناحه! (أمر لا شك فيه)- الماشون لا يحملهم إلا الحوامل «باعتبار ما كان» (يظهر هنا التكلم والفلسف والمنطق)- لا سبقَ بدون سيقان سليمة ولا بطشَ بدون أنامل مساعدة (هذا مما لا يختلف فيه اثنان) .

- حجة إضافية دامغة : إن لم يعرض المرء عن الجهل والمفاسد ؛ أذى عاقلا لا يستحق الأذى ، أو آذاه هو جاهلٌ لا يميز الصواب من الخطأ .

- الحاصل : ضرورة إحسانِ المخاطبِ إلى قومه ، والتوقف عن الإساءة إليهم .

أو كأننا بأوس بن حجر يعلل -على طريقة أهل الاحتجاج- بهذه القرائن قائلا :

- بما أن البازي لا يطير بغير جناحيه ،

- وبما أن الماشي لا يمشي إلا بعد حمل ،

- وبما أن العداء لا يسبق بغير رجلين سليمتين ،

- وبما أن اليد لا تستشب الأمن إلا بأصابع تساعدتها ؛

= فإنك لن تصل شيئا من مجد أو عز بغير قومك يؤازرونك عند الحاجة .

إذا ، من خلال هذه الرؤية المنظّمة المرتبة ترتيبا ينطلق من المقدمات ، فالبراهين والحجج ، وصولا إلى النتائج ؛ تتبين الوظيفة الإقناعية التأثيرية التي يتميز بها المذهب الكلامي في الخطاب .

ونرى أن جنوح أوس للمذهب الكلامي دافعه هو المقام وسياق القول ، وهو مقام استدعى مخاطبة العقل بالعقل ابتغاء الإلجام والإفحام ، وهذا المسلك تطلّب من الشاعر بناء الكلام على مقدمات هي بمثابة مسلمات تتعالى عن الجدل . وهي مسلمات حسية في قالب عقلي تأملي لا يملك المخاطب ردّها .

ومن ثمة نجد أن أسلوب المذهب الكلامي هو لون من ألوان الكلام يقطع ادعاءات الخصم ويبطلها ، ويوجب ادعاءات المتكلم ويؤكدّها . وهو أسلوب بلاغي يضيف على الإبداع لمسة جمالية مصدرها فنيات الإقناع والإمتاع التي يتضمنها الكلام ، في سياق خطي منسجم متناسق يبدأ بالمقدمات ، ويقوّيها بالأدلة القاطعة ، وينتهي إلى نتائج يقينية لا تقبل الشك .

ومنه في شعر زهير قوله : (طويل)

وَهَلْ يُنْبِتُ الْخَطْيُ إِلَّا وَشِيْجُهُ
وَتُغْرَسُ ، إِلَّا فِي مَنَابِتِهَا ، النَّخْلُ ؟ (١)

وهذا كلام لا يدع حجة لمن يدعي خلافه : إذ لا يُنبتُ القناة إلا القناة ، أو لنقل : لا يُنبتُ الشيء إلا جنسه . ولا تُغرس النخل إلا بحيث تنبت وتصلح . وهذا التعليل ساقه ليفحم من يخالف قوله في بيت قبل هذا ، يمدح فيه سنان بن أبي حارثة : (طويل)

فَمَا يَكُ مِنْ خَيْرٍ أَتَوْهُ فَإِنَّمَا
تَوَارِثُهُ أَبَاءُ أَبَائِهِمْ قَسْبُلٌ .

فأثبت أن الكرام لا يُولدون إلا في موضع كريم ، بعلّة أن الأشياء لا يُنبتُها إلا جنسها . فاستدل بما لا يدع مجالاً للشك ، على مذهب أهل التكلم وفرق الجدل . ولما وجدنا عبد الله بن المعتز يسوق للمذهب الكلامي شواهد من قبيل قول أبي نواس : (خفيف)

إِنَّ هَذَا يَرَى وَلَا رَأْيَ لَأَحَدٍ
سَمِقَ أَنِّي أَعِنْدَهُ إِنْسَانًا
ذَاكَ فِي الظَّنِّ عِنْدَهُ وَهُوَ عِنْدِي
كَالَّذِي لَمْ يَكُنْ وَإِنْ كَانَ كَانَا

وقول أبي تمام : (كامل)

الْمَجْدُ لَا يَرْضَى بِأَنْ تَرْضَى بِأَنْ
يَرْضَى الْمُؤْمِلُ مِنْكَ إِلَّا بِالرَضَى

وقول أحمد بن يوسف وقد كتب إلى إسحاق بن إبراهيم الموصلي : (عندي مَنْ أنا عنده وَحُجَّتُنَا عَلَيْكَ إَعْلَامُنَا ذَلِكَ إِيَّاكَ وَالسَّلَامُ) ؛ تبين لنا أن من وجوه المذهب الكلامي في الأصل البلاغي إخراج الكلام مُخْرَجَ التَّوَعُّرِ وَالِاتِّوَاءِ ، والجَنُوحِ به ناحية الأُلْغَازِ والأَحَاجِي ، وكأن القائل يستحث المدارك العقلية للمتلقى ويستفزها لتستجمع قواها فتستعلم المراد من الكلام .

(١) ديوانه ، ب ٤١ ص ٤٤ . الخطي : الرمح ، نسبه إلى الخط وهي جزيرة بالبحرين تُرفأ إليها سفن الرماح .

والوشيج : القنا الملتف في منبته .

ومن هذا الضرب عند شعراء المدرسة الأوسية قول أوس بن حجر ينسبُ ناقته :
(بسيط)

حَرْفٌ أَخُوها أَبوها مِنْ مُهْجَنَةٍ
وَعَمُّها خالُها وَجَناءٌ مِثْشِيرٌ^(١)

قال الأزهري : «هذه ناقة ضربها أبوها ليس أخوها ، فجاءت بذكر . ثم ضربها ثانية فجاءت بذكر آخر . فالولدان ابناها لأنهما ولدا منها . وهما أخوها أيضا لأبيهما لأنهما وُلِدَ أبيها . ثم ضرب أحد الأخوين الأم فجاءت الأم بهذه الناقة وهي الحرف . فأبوها أخوها لأنها وُلِدَ من أمها . والأخ الآخر - الذي لم يَضْرَبْ - عمُّها لأنه أخو أبيها . وهو خالها لأنه أخو أمها من أبيها وأبوها نزا على أمه . . . »^(٢) .

وهذا البيت سرقه كعب من أوس وضمَّته اعتذاريته «بانت سعاد» ، وليس فيه من تبديل عدا «قوداء شمليل» موضع «وجناء مِثْشِير» ، وللسكري في شرحه تخريج آخر^(٣) .

فنحن أمام شعر أخرجه أصحابه على هيئة أهل الكلام والجدل ، فمعانيه متخفية خلف حُجُبٍ لا يفتضحها إلا القادرين على فكِّ الألغاز وحلِّ الأحاجي .

ومثل هذا عند زهير - فأحسنَ ولم يُغالِ ويغرق - : (طويل)

وَأَعْلَمُ عِلْمَ الْيَوْمِ وَالْأَمْسِ قَبْلَهُ

وَلَكِنِّي عَنْ عِلْمِ مَا فِي غَدٍ غَمٌّ^(٤)

فأثبت علمه بالماضي والمعيش ، وأنكر علمه بالآتي إذ هو في حكم الغيب . وهذا كلام لا يناقضه إلا جاهل . ولو عُرضَ على الفلاسفة وأهل الكلام لتلقَّوه بالإكبار ، وتعلَّلوا عن معارضته وعن ردِّه بالاعتذار .

ومن هذا الضرب من المذهب الكلامي الذي يُغرق فيه القائل من تكرير بعض الألفاظ للتوعر والتلاعب اللفظي ، قول الخطيئة : (طويل)

(١) ديوانه ، ب ١٢ ص ٤١ . المهجنة : الناقة أول ما تحمل ، أي أنها ولدت لهذه المهجنة . مِثْشِير : بطرة مرحة .

(٢) نقلا عن الهامش ١٢ ص ٤١ ، من ديوان أوس .

(٣) ينظر ديوان كعب ، ١١ .

(٤) ديوانه ، ب ٤٩ ص ٢٥ .

يعيشُ الندى ما عاشَ عمرو بنُ عامرٍ
 وولى الندى إنْ نفسُ عمرو تَوَلَّتْ
 حليفُ الندى لما تولى خلا الندى
 فماتت عطايا المكثرين وقلَّتْ
 توارى الندى لما توارت عظامُـه
 فأعْظَمَ بها في المعتفين وجَلَّتْ (١)

فالذهب الكلامي في هذا المقطع يتجلى في تأسيس معانيه على القاعدة والاستنتاج هكذا :

القاعدة الاستنتاج

ما عاش عمرو بن عامر يعيش الندى
 إنْ نفس عمرو ذهبت يذهب الندى والكرم

والخطيئة قَوّى هذه المعادلة المنطقية (باعتقاده) بالتكرير الذي أجراه على لفظ «الندى» (٥مرات) ، وعلى الألفاظ الكثيرة الدالة على الانتهاء : ولى - تولت - تولى - خلا - ماتت - قلَّتْ - توارى - توارت . وهذا التلاعب اللفظي الذي ينطلق ثلاثة منه من الجذع «ولى» ، واثنان منه من الجذع «ورى» ، جعلَ الكلام ضمن المذهب الكلامي القائم على الخدع اللفظية التي تفرض على عقل المتلقي التنبيه والتركيز درءاً لانفلات المعنى وسوء التأويل .

وهكذا نجد الأوسيين يخاطبون العقل بالعقل أحياناً ، معتمدين على القرائن والأدلة الدامغة التي تعضدُ رأيهم وتقويه ، وتفحم آراء المعارضين - في المقابل - وتدفعها ، وهي طريقة أتت أكلها من خلال التأثير الذي أجرته في المخاطب ، والذي ألفيناه مستسلماً طائعا في نهاية المطاف ، لا يعترض ولا يرفض .

كما رأينا محدودية هذا الفن البديعي في شعر الأوسيين ، إذ لم نظفر بشواهد إلا في ما ندر ، ولم يستند إليه هؤلاء الشعراء إلا عند اقتضاء السياق وحاجة المقام ، فلم يجيئوا به إلا لِرَدِّ أمرٍ ليس على وجه حق ، أو لإفحام مُدَّعٍ قد يخالف رأيهم ، أو

(١) ديوانه ، ب ١-٢-٣ ص ٥٨ . الندى : الكرم . حليف الندى : أي لا يفارقه . والمعتفين : الشُّوَال .

وجلت : عظمت .

لاستحثات عقل على التدبر والتركيز لفهم معنى على الوجه الصحيح^(١) .
وإن جاء المذهب الكلامي على هذا الوجه ولهذه الغايات فهو محمود في الشعر ،
ولئن جاء بخلاف ذلك فلا حاجة لأن يلتفت إليه شاعر أو ناثر . ولذلك أجدني
أوافق أستاذي الدكتور محمد الواسطي إذ قال : «وعندي أن المذهب الكلامي موطنه
الأصل هو الخطابة والمناظرة والنثر عامة ، أما في الشعر فإنه يحسن فيه إذا جاء قليلا
واقترضاه الموقف»^(٢) ، وفي هذا الكلام ما يقوي آراء النقاد التي تبنيها في جملة
مواضع من هذا الكتاب ، والتي تجعل من الندرة والقلة معيارا جماليا ما كان ليكون
مع الغلو والكلفة .

ثانيا- جمالية أسلوب صحة التقسيم

يعود إلى الجاحظ فصل سبق الحديث عن هذا الفن^(٣) ، وهو فن يقوم على مهارة
المبدع في تقسيم الأشياء تقسيما وافيا لا يدع منه شيئا .
جعله قدامة أول مباحث المعاني وعرفه قائلا : «أن يبتدئ الشاعر فيضع أقساما
فيستوفيها ، ولا يغادر قسما منها»^(٤) .
وقال أبو هلال العسكري : «التقسيم الصحيح أن تقسم الكلام قسمة مستوية
تحتوي على جميع أنواعه ولا يخرج منها جنس من أجناسه»^(٥) .
وللأوسيين في هذا الفن يدٌ طولى ، ويكفيهم أن من البلاغيين من يعزو إليهم
السبق إلى هذا الأسلوب . قال ابن أبي الإصبع : «وأحسب أن أول من نطق بصحة
التقسيم زهير حيث قال : (طويل)

وأَعْلَمُ ما في اليوم والأمس قبله
ولكنني عن علم ما في غدٍ عمي»^(٦) .

(١) يمكن مراجعة تحليلنا لنموذج من أسلوب المذهب الكلامي من شعر بشامة بن الغدير ضمن كتابنا :
البديع ومنتعة القراءة الجمالية ، ٤٦-٤٧ .

(٢) ظاهرة البديع ، ٢٤٢ ،

(٣) البيان والتبيين ، ٢٤٠/١ . كتاب الحيوان ، ٤٦/٣ .

(٤) نقد الشعر ، ١٣١ .

(٥) كتاب الصناعتين ، ٣٧٥ .

(٦) تحرير التعبير ، ١٧٩ .

فليس من أقسام الزمن غير الماضي والحاضر والآتي ، وليس من جنس علم المرء غير أن يعلم أو لا يعلم .
ومما قسّم فيه الأوسيون فأصابوا قولَ بشامة بن الغدير يصف حركات ناقتة :
(متقارب)

ب ٢٠- إذا أَقْبَلَتْ قُلْتَ مَذْعُورَةٌ
من الرُّمْدِ تَلْحَقُ هَيْقًا ذُمُّوْلا
ب ٢١- وإنْ أَدْبَرَتْ قُلْتَ مَشْحُونَةٌ
أَطَاعَ لَهَا الرِّيحُ قَلْعًا جَفُّوْلا
ب ٢٢- وإنْ أَعْرَضَتْ رَأَى فِيهَا الْبَصِيرُ
رُماً لَا يُكَلِّفُهُ أَنْ يَفِيلاً (١)

والحركة ليست غير إقبال أو إدبار أو إعراض ، فصَحَّ التقسيم بذلك . وأداه
بواسطة أداتي الشرط : إذا - إنْ ، فأحسن وأجاد .
ومن صحة التقسيم قول أوس يصف سرعة ناقتة وقد اعترضت طريقها نعامة :
(طويل)

وَتَبْرِي لَهُ زَعْرَاءُ أَمَّا انْتِهَارُهَا
فَفَوَتْ ، وَأَمَّا حِينَ يَغْيِي فَتَلْحَقُ (٢)

فليس في العدو غير أن تسبق أو تلحق ، وليس في الطاقة غير تحمّل أو عياء .
وأجود تقسيمات الأوسيين على الجملة قول زهير يهجو آل حصن : (وافر)

ب ٣٦- فَإِنْ قَالُوا : النِّسَاءُ ، مُخَبَّاتٌ
فَسَحَقٌ ، لِكُلِّ مُخْصَنَةٍ ، هِدَاءُ
ب ٣٧- وَإِنَّمَا أَنْ يَقُولَ بَنُو مَصَادٍ :
إِلَيْكُمْ ، إِنَّا قَسِيْرٌ ، بَرَاءُ

(١) اللورد ، ٢٢٣ . والفضليات ، ٥٨ . ب ٢٠ : الرُّمْد : النعام ، والهيق : ذكرها . الذمُول : المسرع . ب ٢١ :
المشحونة : المملوءة ، شبهها بالسفينة . أطاع : بمعنى جعله يطيع . القلع : الشراع . الجفول : التي
تتجفل فتسرع . (٢٢) راء : رأى . يفيل : يخطئ رأيه ، أي : إذا رُميت هذه الناقة لم يخطئ البصير في
مجابتها .

(٢) ديوانه ، ب ٧ ص ٧٨ . وتبري : تتعرض . والزعراء : النعامة .

ب٣٨- وإما أن يقولوا : قد وفينا

بذمتنا ، فسادتنا الوفاء

ب٣٩- وإما أن يقولوا : قد أبينا

فشر مواطن الحسب الإباء

ب٤٠- فإن الحق مقطعه ثلاث :

يمين ، أو نفسار ، أو جلاء

ب٤١- فذلكم مقطاع كل حق

ثلاث ، كلهن لكم شفاء (١)

فنرى زهيرا قد فصل أحوال الناس في أمور المنازعات فجعلهم أقساما : نساء لا يوفون ، أو أبرياء ، أو أوفياء ، أو ممتنعين إباء . ثم أجمل ما فصل فجعل الحق على ثلاثة أوجه لا رابع لها : يمين ، أو مقاضاة عند ذوي الرأي ، أو انكشاف للأمر بحجة واضحة يقضى بها دون خصام أو يمين . وهي أقسام مستوفاة إن استزدت عليها لم تغلح المنية ، وإن انتقصت منها لم تكتمل البغية .

وكان عمر بن الخطاب رضي الله عنه ، من حسن ما قسم زهير وأصاب ، يعجب لهذه الأبيات ويردها ، ويعجب لمعرفة زهير الحقوق ومفاصلها . ومصادر الأدب تناقلت هذا المقطع وذكرت وجوه الإعجاب بالتقسيم الصحيح الحاصل فيه (٢) .

(١) ديوانه ، ١٣٦-١٣٧-١٣٨ . ب٣٦ : فإن قالوا : النساء : أي إن قال بنو حصن نحن النساء اللواتي يختبئن في الخلدور وفي الحجال ؛ فينبغي تزويجهن إلى الرجال . والهداء : زفاف العروس . والمحصة : ذات الزوج . يريد : إن كان بنو حصن رجالا فسيوفون بعهدهم ، وإن كانوا نساء فمن شيم النساء الغدر ، ولا يصلحن إلا للتخبئة والنكاح . ب٣٧ : بنو مصاد : من بني حصن . براء : بُراء . ب٣٨ : قد وفينا : أي نفى بما عندنا . ب٣٩ : الإباء : المنع ، وقد أبينا : أي امتنعنا عن إطلاق الأسرى ، وكان «يسار» راعي زهير مأسورا لديهم . ب٤٠ : النفار : التنافر إلى رجل حاكم للبث في النازلة . والجلاء : انكشاف الأمر دون نفار أو يمين .

(٢) البيان والتبيين ، ٢٤٠/١ . وكتاب الحيوان ، ٤٧٥/٣ ، وفيه يقول الجاحظ : «فَتَفَهَّمْ هذه الأقسام الثلاثة كيف فصلها هذا الأعرابي» . والشعر والشعراء ، ١٤٠/١ ، و : ١٤٩/١ . والعقد الفريد (نح/ د. عبد المجيد الرحيني) ، ١٣١/٦ ، وفيه يقول : «ولما أراد : مقطع الحقوق يمين أو حكومة أو بيعة» . والعملية (نح/ محي الدين عبد الحميد) ، ٥٦-٥٥/١ ، قال ابن رشيق : «وهذه =

ولجنوح زهير للتصدير في البيتين الرابع والخامس : (وفينا-الوفاء . أبينا-الإباء) ، مع تكرير عبارة : (إما أن يقولوا) وهو يصدد بناء الأقسام البناء الصحيح ؛ مزية في منح الكلام جمالية دلالية ونغمية استطابتها الأفهام واستلذتها الأذان في أن . ومن صحة أسلوب التقسيم قول زهير يمدح شجاعة هريم ويسالته في الحروب : (بسيط)

يَطْعَنُهُمْ ، مَا ارْتَمَوْا ، حَتَّى إِذَا اطْعَنُوا
ضَارِبَ ، حَتَّى إِذَا مَا ضَارِبَ اعْتَنَقَا (١)

يقول : إذا ارتمى الناس في الحرب بالنبل دخل هريم تحت النبال فجعل يطاعنهم . فإذا تطاعنوا ضارب بالسيف . فإذا تضاربوا بالسيوف اعتنق قرنه والتزمه . وهو يصف زيادته عليهم ، في كل حال ، من أحوال الحرب . وهذا التقسيم من أصبح وأحسن ما جاء في وصف أحوال ووسائل العراك ، وفي استبدال الخطة بأخرى أنسب وأضمن للنصر . وقد أنشد ابن قتيبة البيت ثم علق عليه قائلا : «فجمع في بيت واحد صنوف القتال» (٢) .

وأنشده عبد العزيز الجرجاني ثم قال : «فقسّم البيت على أحوال الحرب ومراتب اللقاء ، ثم ألحق بكل قسم ما يليه في المعنى الذي قصده من تفضيل الممدوح ، فصار موصولا به ، مقرونا إليه» (٣) .

وذكره ابن سنان فعلق بالقول : «أما الصحة في التقسيم فأن تكون الأقسام المذكورة لم يتخل بشيء منها ولا تكررت ولا دخل بعضها تحت بعض (. . .) ومن ذلك قول زهير : يطعنهم . . . البيت [وهذا تقسيم صحيح» (٤) .

== الثلاث على الحقيقة هي مقاطع الحق كما قال ، على أنه جاهلي ، وقد وكّدها الإسلام . والصناعتين ، ٣٧٦ ، قال العسكري : «وكان عمر رضي الله عنه يتعجب من صحة هذه القسمة . . ويقول : لو أدركت زهيرا لوليته القضاء لمعرفته» .

(١) ديوانه ، ب ٣١ ص ٧٧ .

(٢) الشعر والشعراء ، ١٤٩/١ .

(٣) الوساطة ، ٤٦-٤٧ .

(٤) سر الفصاحة ، ٢٣٥-٢٣٦ .

وكرر الخطيب التبريزي ما قاله عبد العزيز الجرجاني^(١) .

وقد اغتنت موسيقية البيت من خلال الترديد المكثف الذي لحق ألفاظه ، والذي يتبدل جليا في : (يطعنهم - أطعنوا) (حتى إذا - حتى إذا) (ضارب - ضارب) (ما - ما) . قال ابن أبي الإصبع متحدثا عن هذا البيت : «والبيت مع كونه من شواهد الترديد المحبوك ، فإنه يصلح أن يكون من شواهد صحة التقسيم ، لأنه استوفى فيه أقسام حالات المحارب ، وإن جاءت صحة التقسيم مدمجة في الترديد»^(٢) .

ومن تقسيمات الخطيئة قوله متحدثا عما يؤول إليه حال الإنسان بعد ذهاب الشباب : (وافر)

فَمِنْهَا أَنْ يُقَادَ بِهِ بَعِيرٌ
ذَلُولٌ حِينَ يَهْتَشِرُ الضَّرَاءُ
وَمِنْهَا أَنْ يَنْوَأَ عَلَى يَدَيْهِ
وَيُظْهَرَ فِي تَرَاقِيصِهِ أَنْحَاءُ^(٣)

فليس للإنسان إذا شاخ - وقتذاك - غير أن يُحملَ على بعير ذلول لا ينفر من الكلاب الضارية ، فيترك هائما حتى يقضي نجه . أو يُبقى عليه يُصارغُ ضعفه حتى يأتيه أجله . قال الأصمعي : «قيل لابنة الشيخ مرة : نُلقي أبانا فإنه قد هرم ولسنا ننتفع به افرقت عليه ابنته فقالت : لا تلقوه ، فإن عنده منفعة ، يحفظ عليكم بيتكم إذا رغبتم . فسمع الشيخ ذلك فقال : وَأَنْقُضُ الصَّوْفَ»^(٤) . وفي هذا الشاهد دليل بين عن قيمة الدين الإسلامي في العناية بحقوق الإنسان والبر بالوالدين بعد الكبر ، تماما عكس ما كان يلحقهم من الانتهاك والعقوق في عصور الجاهلية .

ومن تقسيماته الصحيحة قوله - وقد كانت لديه إبل فقد إحداهما عند الرواح - :
(وافر)

(١) الكافي ، ١٨٢ .

(٢) تحرير التحبير ، ٢٥٦ .

(٣) ديوانه ، ب ٤٥-٤٦ ص ٣٧ . كانت العرب تُلقي الأب حينما يهرم ، وذلك بأن تُركبه على بعير ذلول لا ينفر إذا اهترشت الكلاب ، ولا يقدر هو أن يضبطه ويروضه . والضراء : الكلاب قد ضريت

بالصيد . ينظر الهامش : ٤٥ ص ٣٧ .

(٤) هامش ٤٥ من ديوان الخطيئة ، ٣٧ .

أَذِثْبُ الْقَفْرِ أَمْ ذِثْبُ أَنْيْسٍ
سَطًا بِالْبَكْرِ ، أَمْ صَرَفُ اللَّيَالِي ؟ (١)

صنّف الشاعر المغيرين على بكره تصنيفا صحيحا ، إذ لن يكون الذي أتى عليه غير ضار من ضواري الفلاة أصابه ، أو لصّ صعلوك سرقه ، أو عارض من عوارض الدهر اعترضه : من موتٍ ، أو سقوطٍ بوادٍ أو جرفٍ أو نحوهما ، أو شرودٍ عن القطيع ...

وهكذا نجد هذا الأسلوب البلاغي العقلي من الفنون التي استدعاها الأوسيون لتفصيل المُجمل وتأصيل الأقسام . وهو فن بياني جمالي يبرز قدرة الشاعر على حدّ الحدود وحصر الاختيارات والتخمينات الممكنة ، فإن قسّموا الشيء إلى قسمين فلن تجد له ثالثا ، وإن قسّموه إلى ثلاثة فلن تجد له رابعا وهكذا . . . وكلما كانت الأقسام على قدرها لا زيادة فيها ولا نقصان كانت أحسن وأجود ؛ وكلما كانت أحسن وأجود تلقّوها الناس بالإعجاب ، وسرت بينهم مسرى الأمثال . ورأينا تلقّي عمر بن الخطاب ومعه النقاد والبلاغيين بعض تقسيمات زهير الصحيحة التي أصاب فيها المقدار .

ثالثا- جمالية أسلوب تجاهل العارف

هذا الأسلوب أورده ابن المعتز ضمن باب المحاسن في تصنيفه لفنون البديع ، مثل عليه دون أن يعرفه بثلاثة شواهد من الشعر أولها لزهير وسنعرض إليه لاحقا ، ولم يستشهد بأي من القرآن إشارة إلى أن الله تعالى عارفٌ دوما ، عليم حليم حكيم ، لا يجوز في حقه القول : تجاهل العارف (٢) .

سماه أبو هلال العسكري : «تجاهل العارف ومزج الشك باليقين» ، وعرفه قائلا : «هو إخراج ما يعرف صحته مخرج ما يشك فيه ليزيد بذلك تأكيدا» (٣) ، ولم يُمثل عليه بشيء من القرآن ، ليؤكد علوّ الباري سبحانه عن هذا الضرب من الكلام الذي هو حصر على باقي البشر .

(١) ديوانه ، ب ١ ص ١٦٤ . القفر : الفلاة . البكر : الفتى من الإبل . سطا : أصاب . صرفُ الليالي : مصائبها .

(٢) كتاب البديع ، ٦٢ .

(٣) الصناعتين ، ٤٤٥ .

وسماه ابن رشيقي «التشكك» ، وأبان عن فائدته الجمالية والدلالية بالقول : «وهو من ملح الشعر وطُرف الكلام ، وله في النفس حلاوة وحسن وموقع ، بخلاف ما للغلو والإغراق . وفائدته الدلالة على قرب الشبهين حتى لا يفرق بينهما ، ولا يميز أحدهما من الآخر»^(١) ، ولم يثل عليه من القرآن بشيء .

وبقي الأمر على حاله حتى جاء السكاكي فأسماه : «سوق المعلوم مساق غيره» بدل «تجاهل العارف» أو «التجاهل» التي أنكرها^(٢) . ولما تبرا من تلك التسمية وأثبت الأخرى ألفيتها يثل بقوله تعالى : «وَإِنَّا أَوْ إِيَّاكُمْ لَعَلَىٰ هُدًى أَوْ فِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ»^(٣) . فأجاز أن يسوق الله تعالى المعلوم مساق غيره لنكتة ، ورفض أن يكون في القرآن تجاهل أو تشكك . وتبعه ابن أبي الإصبع فقال : «وقد جاء منه في الكتاب العزيز ما لا يلحق سبقا ، كقوله تعالى : «أَبَشِّرْهُ مِنَّا وَاحِدًا تَتَّبِعُهُ»^(٤) . فهذا خارج منخرج التعجب»^(٥) ، فأبان هنا عن النكتة التي من أجلها جاء الخطاب القرآني على هذه الصيغة ، وهي التعجب من التابعين ، والاستعظام للمتبع وهو الرسول عليه الصلاة والسلام .

ومن ثمة يمكن أن نخلص إلى أن «تجاهل العارف» فنٌ مقصور على كلام البشر منظومه ومنثوره ، ولا يصح أن يسند منه شيء إلى كتاب الله . وما جاء في القرآن على هذا الوجه فهو سوقٌ للمعلوم مساق غيره لنكتة يكشفها السياق ومقام الخطاب . ولما تتبعنا هذا الفن في كتب البلاغة وجدت من شواهد الشعر التي يسوقونها تمثيلا له ، بيتاً لزهير قلماً غيبوه للتمثيل على أسلوب «تجاهل العارف» . وهذا هو السبب الذي دعاني - حقيقة - إلى البحث في هذا الفن في شعر الأوسيين . بيد أنني لم أظفر - على حد علمي - بغيره وبغير آخر مثله للحطية . وهذا يدفعني إلى القول إن التجاهل لا يعد سمة أسلوبية بارزة في شعر الأوسيين .

فأما بيت زهير المشهور في هذا الفن فهو قوله يهجو آل حصن : (وافر)

(١) العملة ، ٦٦/٢ . تخ/ محي الدين عبد الحميد .

(٢) مفتاح العلوم ، ٤٢٧-٤٢٨ .

(٣) سورة سبأ ، آية ٢٤ .

(٤) سورة القمر ، آية ٢٤ .

(٥) تحرير التحبير ، ١٣٥ .

وما أدري - وسوف ، إخال ، أدري -

أَقْوَمُ آلَ حِصْنٍ ، أَمْ نِسَاءً ؟ (١)

فزهير يعرف أن آل حصن رجال ، ولكن لأنهم غدروا فأسروا راعيه وغنموا إبله فلم يفرجوا عن شيء من ذلك ؛ رأيناه يُخرج الكلام المتيقن منه مُخرج المشكوك في أمره . وهو بذلك يبالغ في ذمهم وتحقيرهم ، ويغالي في الاستهزاء منهم والتوعد بهم . ومن ثمة نستبين تلك الوظيفة التقريعية التشهيرية التي يقوم بها أسلوب «تجاهل العارف» في سياق الهجاء ، وهي وظيفة لها وقعها المؤذي الموجه .

وكما ذكرنا سابقا ، فهذا الشاهد من الشواهد التي يكثر التمثيل بها لهذا الفن البلاغي ، وقد استشهد به ابن المعتز (٢) . وأنشده ابن رشيقي وعلق عليه بالقول : «فقد أظهر أنه لم يعلم أنهم رجال أم نساء ، وهذا أملح من أن يقول : هم نساء ، وأقرب إلى التصديق ؛ ولهذه العلة اختاروه» (٣) . ومثل به الخطيب التبريزي لتجاهل العارف (٤) ، وكذا ابن أبي الإصبع والقزويني لتجاهل العارف الدال على معنى المبالغة في الذم (٥) .

ومثل هذا قول الخطيئة : (وافر)

وما أدري إذا لاقيتُ عَمْرًا

أَكَلَبِي آلَ عَمْرٍو أَمْ صِحَّاحُ (٦)

فقد تجاهل الخطيئة سلامة عقول آل عمرو ، وشكك في أمر تلك السلامة فقرنها بالجهل والجنون كأن بهم كلب . ولو أنه قال لهم : بكم جنون ، لغابت تلك النكتة

(١) ديوانه ، ب ٣٥ ص ١٣٦ . والقوم : الرجال والنساء ، والمقصود هنا : الرجال دون النساء . وقوله : وسوف

أدري : معناه سأبحث في حقيقتهم حتى أثبتنهما ، وإنما يهزأ بهم ويتوعدهم .

(٢) كتاب البديع ، ٦٢ .

(٣) العملة ، ٦٦/٢ (نح/ع . الحميد) .

(٤) الكافي ، ١٩٩ .

(٥) تحرير التحرير ، ١٣٦ . والإيضاح ، ٣٥١ .

(٦) ديوانه ، ب ١ ص ٦١ . الكلب : داء يعرض للإنسان من عض الكلب الكلب ، فيصيبه شبه الجنون .

وفي الديوان : (ما أدري . . .) بدون واو ، وأثبتت الواو لأن إيقاع الوافر لا يستقيم إلا به على نحو ما في بيت زهير السابق .

اللطيفة التي ظهرت مع التجاهل والتشكيك . والتعبير بهذا الأسلوب يجعل الهجاء أقذع والتقريع أوجع .

كما أن الخطيئة اختار لهم من الأمراض الكلب لأنه يوقع العلة على العقول والأبدان ، فيشعر المعلول بالحمق والجنون ، وتعرض له أعراض رديئة ، ويمتنع من شرب الماء حتى يموت عطشا^(١) . ولأن الكلب إذا كلب لا علاج له إلا بالكي بين عينيه^(٢) ، ولذلك الكي سمة يتركها على الجبين أمد الدهر .

وهذه الأعراض من أشد ما يهيج به المرء ، وذاك العلاج من أقذع ما يتقبله إنسان ، خصوصا وأنه سيترك بين حاجبيه أماراة لا تزول . فالخطيئة يتجاهل على آل عمرو سلامة عقلهم من الجهل ، وفي الآن ذاته يتطير عليهم بأسوأ العلل ، أعاذنا الله وإياكم منها ومن أمثالها .

(١) ديوان الخطيئة بشرح ابن السكيت والسكري والسجستاني ، ٣٢٤ .

(٢) كتاب الحيوان للجاحظ ، ١٥/٢ .

خاتمة

بعد هذه الإحاطة بجوانب الجمال الفني الأسلوبي في الشعر الجاهلي ، من خلال تجربة شعراء المدرسة الأوسية التي أولت الإبداع أهمية تفردت بها عن باقي الشعراء قبلهم وبعدهم ؛ يمكنني أن أدعي في اطمئنان أنهم أنموذج حيّ فريد في تجويد الخطاب الشعري وتمحيصه ، وتدقيقه وتنميته وفحصه . . سعيا إلى التميز والتفرد . وهو ما تحصيل لهم استنادا إلى النتائج التي أثبتناها في عرض هذا الكتاب ، متوكتين في ذلك على بلاغة الأساليب الفنية وكأنهم تفتنوا إلى ما تضيفه من خصوصيات الجمال على مستوى الدلالات والإيقاعات والصور . .

لقد أولى شعراء المدرسة الأوسية إبداعهم من العناية ما يفوق تجارب باقي شعراء زمانهم : فعلى مستوى بناء الصورة الفنية نحا عبيد الشعر منحى يتأسس على تسخير طاقاتهم الشاعرة لإخراج الصور أقرب ما تكون من حقيقتها في الواقع . وكان أسلوبا التشبيه والاستعارة عمادهم في ذلك . ثم تبين أنهم لا يتوقفون هنالك ؛ بل إنهم عضدوا أساليبهم التصويرية بتخير الألفاظ التي تدل أكثر من غيرها على الكشف عن الصور وإخراجها متبرجة متبهرجة ، وبإعمال ما يليق من وجوه «الجرح والتعديل» في المعاني التي يتعاورونها درءاً للتطابق المؤدي إلى السرقة البائن المعيب . ثم تبين أنهم يعمدون إلى التصوير باعتماد التشبيه المتعدد ، أو الكثافة الأسلوبية التي تتأتى بأكثر من أسلوب داخل البيت الواحد ، أو بالتعدد على مستوى الاستعارة حرصاً على التحصين والمؤازرة ، وعلى تقوية الدلالات وتركيز المعاني .

ثم إننا لما ألفيناهم يبعثون الحياة في طلل دارس ، والتشويق في مشهد طردي ، والقوة في ناقة جَسور ، والحركة في مبارزة دامية ، والأنوثة في امرأة لطوف أو الضعف حين تنقلب عليهم . . ولما وجدناهم يقرعون مسامع غيرهم بمعاني التهديد والتهويل ، أو يُشَنَّفونها بمعاني الرقة والتلطف ، أو يكشفون عن ذاتيتهم و«أناهم» للآخرين ؛ فإن ذلك ما تحصيل لهم إلا بتشبيه مصيب ، أو استعارة لطيفة ، وما

اكتملت وجوه الحسن فيه إلا مع لفظ متخير ، ونظم بديع ، وإيقاع رشيق . وحينما رأينا النقاد يتلقون أساليبهم بالأريحية والخبور تؤكد أن مرد ذلك إنما هو لتضام كل تلك الخصائص الأسلوبية والإيقاعية في تأليف جاء على هيئة مخصصة لا مناص منها ولا سبيل إلى التصرف فيها بأي وجه من وجوه التغيير والتبديل .

وعلى قدر عناية الأوسيين عبيد الشعر بالصورة كانت عنايتهم بالإيقاع ، فالشعر أولا وقبل كل شيء كلام منظوم موزون يُؤلف ليُنشدَ في المحافل المفرحة أو المحزنة ، وليُتغنى به في المناسبات الاجتماعية . وشعراء المدرسة الأوسية اهتموا بإرضاء الأذن قدر اهتمامهم بإرضاء العقل والقلب .

وقد قادم هذا الحرص على إيقاعية الشعر إلى تضمينه ما يتناسب ومقام القول من الأساليب البلاغية ذات الوظيفة النغمية التطريبية ، فكان لهم في الجناس والتصدير والتصريع والترصيع - وغيرها من الأساليب الأخرى وبخاصة الأساليب القائمة على التكرار لأنها أساليب توقيع بالدرجة الأولى ، والتي لم يتسع المقام لاستعراضها جميعها - الملاذ الأمن لإبلاغ الدلالة مختلةً في حُلَى الموسيقى . كما لاحظت إسهام أساليب التقابل وغيرها من الأساليب الأخرى في إحاطة إبداع شعراء المدرسة الأوسية بأسوار الجمال والفنية ، وفي تعديل مسير الدلالة نحو الوجهة التي يتغيرونها . وثبت لدي أن بعض الأساليب عندهم محدودة معدودة ، من قبيل المذهب الكلامي وصحة التقسيم وتجاهل العارف ، وأنها - على قلتها - أدت وظيفتها على الوجه الأكمل ، واستشهد بها علماء البلاغة في معرض حديثهم عن تلك الأساليب بالذات ، وكأنها الأنموذج الذي ينبغي احتذاؤه وقتما أقبل الشاعر أو الناثر على صناعة أساليب من تلك الطينة وعلى ذلك الطراز .

إنها أهم النتائج التي قادني البحث إلى التقاطها وتوثيقها بالتحليل والتعليل ، وهي نتائج تقود إلى الزعم - المشوب بالحذر في غياب مقارنة واسعة شاملة - بأن شعراء المدرسة الأوسية شعراء جمال أسلوبية وتجويد فني ، وأن اهتمامهم بالبلاغة الجمالية يشكل في شعرهم ظاهرة أسلوبية لافتة . ثم إنني قد «أغالي قليلا» فأقر أن الأوسيين لم تأت بناهم الأسلوبية كلها التي احتوتها أشعارهم على العفوية شأنهم في ذلك شأن غيرهم ؛ ولكن يد الصنعة أمست لها في إنشاء تلك الأساليب وتجيورها لسة كانت مقبولة في الفكر النقدي العربي حينذاك ، ولم تكن الصنعة المتكلفة قد نشرت ظلها على نحو ما اتسم به شعر المحدثين فيما بعد ، والذي هو في حقيقته

امتداد للعناية الأسلوبية التي حَفَّ بها شعراء المدرسة الأوسية إبداعهم ، لكن الغلو والإفراط وسم شعر المحدثين عكس الاعتدال الذي ميز شعر العبيد الأوسيين .

وحقيق الأمر أن الأوسيين عبيدَ الشعر أفادتهم عنايتهم الأسلوبية في إنتاج شعر جيد له منزلته بين أشعار أهل زمانهم ، شعرٌ توفرت فيه جلُّ عناصر الجمال الفني شكلاً ومضموناً . ويكفيهم أن لهم من يمثلهم لدى شعراء المعلقات التي هي أرقى ما جادت به قرائح شعراء الجاهلية ، ويكفيهم أن يمثلهم هذا أحدُ الثلاثة المقدمين في طبقات شعراء العرب على الإجمال ، ويكفيهم أنه خَلَفَ من بعده بيتاً شاعراً امتد سنين عدداً ، ونظمت فيه النساء القريض إلى جانب الفحول من الرجال على حد سواء .

تلكم ، إذاً ، مع الإيجاز والاختصار أهم الفنون التي ارتأيت مقاربتها في ضوء جمالية الأسلوب لدى شعراء المدرسة الأوسية من خلال هذه الدراسة البلاغية النقدية المتواضعة ، وهي أساليب قليلة بالنظر إلى ما تحتزنه تلك الأشعار من سواها . ولكنني حاولت التمثيل بالقليل على الكثير ، ورمت التعليل بالختصر المفيد على الكثيف العديد ، لثقتي أن القارئ سيقيس الغائب على الشاهد ، وينزل ما لم يذكر منزلة ما ذكر . فلئن كان التوفيق لي حليفاً فمن الباري الموفق ، وإذما اعتري عملي تقصير أو نقص فليس ذاك إلا بما في نفسي من محدودية المعرفة وقلة الاجتهاد ، وما الكمال إلا لله ، عليه توكلت وإليه مناب . .

هذا وخير ما نختم به الكلام أفضل الصلاة وأزكى السلام على نبي الهدى و«أفصح الناطقين الضادَ قاطبةً» ، سيدنا وتبينا محمدٍ وعلى آله وأصحابه والتابعين ، والحمد لله رب العالمين .

ثبت المصادر والمراجع

بعد كتاب الله عز وجل :

أولاً- المصادر القديمة

- أسرار البلاغة . تأليف الإمام عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق محمد الفاضلي ، ط/الثانية ١٩٩٩م ، المكتبة العصرية ، صيدا- بيروت .
- إعجاز القرآن للإمام أبي بكر محمد بن الطيب الباقلاني . تحقيق الشيخ عماد الدين أحمد حيدر . ط/الرابعة . مؤسسة الكتب الثقافية ببيروت .
- الإمتاع والمؤانسة . تأليف أبي حيان التوحيدي . حققه وعلق عليه : عبد المنعم فريد . مؤسسة الكتب الثقافية- بيروت . الطبعة الأولى ٢٠٠٦م .
- الإيضاح في علوم البلاغة : المعاني والبيان والبديع «مختصر تلخيص المفتاح» . تأليف الشيخ العلامة الخطيب القزويني . راجعه وصححه وخرّج آياته الشيخ بهيج غزاوي . دار إحياء العلوم- بيروت . ط/الأولى ١٩٨٨م .
- البيان والتبيين . الجاحظ ، تح . وشرح عبد السلام محمد هارون ، طبعة ١٩٩٠م- دار الجيل ، بيروت .
- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن لابن أبي الإصبع المصري . تقديم وتحقيق الدكتور حنفي محمد شرف . إصدار الجمهورية العربية المتحدة/ المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية/ لجنة إحياء التراث الإسلامي .
- التلخيص في علوم البلاغة للخطيب القزويني . ضبطه عبد الرحمن البرقوقي . دار الفكر العربي . الطبعة الثانية .
- جواهر الألفاظ . قدامة بن جعفر . تح/ محي الدين عبد الحميد . ط/الأولى ١٩٧٩م ، دار الكتب العلمية ، بيروت- لبنان .
- ديوان الأخطل . شرحه وصنف قوافيه وقدم له : مهدي محمد ناصر الدين . دار الكتب العلمية- بيروت ، لبنان . الطبعة الثانية ١٤١٤هـ / ١٩٩٤م .
- ديوان أوس بن حجر . تحقيق وشرح الدكتور محمد يوسف نجم . دار بيروت للطباعة والنشر . طبعة ١٩٨٠م .
- ديوان الخطيئة برواية وشرح ابن السكيت . دراسة وتبويب الدكتور محمد مفيد قميحة . دار الكتب العلمية- بيروت ، لبنان . الطبعة الأولى ١٩٩٣م .

- ديوان الخطيئة . شرح ابن السكيت والسجستاني والسكري . مخ/نعمان أمين طه . مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر .
- ديوان حميد بن ثور . تحقيق عبد العزيز الميمني . الدار القومية للطباعة والنشر- القاهرة ، ١٩٦٥ م .
- ديوان ذي الرمة . شرح الخطيب التبريزي . كتب مقدمته وهوامشه وفهارسه مجيد طراد . الناشر : دار الكتاب العربي- بيروت . ط/الطبعة الثانية ١٩٩٦ م .
- ديوان طرفة بن العبد . شرح الأعلام الشنتمري . تحقيق : درية الخطيب ولطفي الصقال . المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت ، ودار الثقافة والفنون بدولة البحرين . الطبعة الثانية ٢٠٠٠ م .
- ديوان عنتر . تحقيق ودراسة : محمد سعيد مولوي (دراسة علمية محققة على ست نسخ مخطوطة) . . طبعة المكتب الإسلامي .
- ديوان قيس بن الخطيم . تحقيق الدكتور ناصر الدين الأسد . دار صادر- بيروت [د.ت.] .
- ديوان كعب بن زهير . صنعة الإمام أبي سعيد الحسن بن الحسين العسكري . قدم له ووضع هوامشه وفهارسه : الدكتور حنا نصر الحنّي . الناشر : دار الكتاب العربي- بيروت . الطبعة الأولى ١٤١٤هـ/١٩٩٤ م .
- ديوان كعب بن زهير . صنعة الإمام أبي سعيد العسكري . شرح ودراسة الدكتور مفيد قميحة . الناشر : دار الشواف للطباعة والنشر بالرياض ودار المطبوعات الحديثة بجدة - السعودية . الطبعة الأولى ١٤١٠هـ/ ١٩٨٩ م .
- ديوان لبيد بن ربيعة . اعتنى به حملو طماس . دار المعرفة بيروت- لبنان . الطبعة الأولى ٢٠٠٤ م .
- ديوان امرئ القيس . تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم . الطبعة الخامسة . دار المعارف بالقاهرة .
- ديوان امرئ القيس وملحقاته بشرح أبي سعيد العسكري المتوفى سنة ٢٧٥هـ ، دراسة وتحقيق الدكتور أنور عليان أبي سويلم والدكتور محمد علي الشوابكة ، مركز زايد للتراث والتاريخ بالإمارات العربية المتحدة ، الطبعة الأولى ٢٠٠٠ م .
- ديوان المعاني للإمام اللغوي أبي هلال العسكري . شرحه وضبط نصه أحمد حسن سبيح . دار الكتب العلمية- بيروت . الطبعة الأولى ١٩٩٤ م .

- ديوان مهلهل . شرح وتقديم : طلال حرب . الناشر : الدار العالمية [د.ت.] .
- ديوان النابغة الذبياني . شرح وتعليق الدكتور حنا نصر الحتي . الناشر : دار > الكتاب العربي - بيروت . الطبعة الأولى ١٩٩١ م .
- سر الفصاحة للأمير أبي محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي . ط/الأولى لدار الكتب العلمية - بيروت ، لبنان . ١٩٨٢ م / ١٤٠٢ هـ .
- شرح ديوان الحماسة لأبي تمام . تأليف أبي علي المرزوقي . علق عليه وكتب حواشيه : غريد الشيخ . وضع فهرسه : إبراهيم شمس الدين . دار الكتب العلمية - بيروت ، لبنان . ط/الأولى ٢٠٠٣ م .
- شرح ديوان الحماسة لأبي علي أحمد بن محمد المرزوقي . تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون . لجنة التأليف والترجمة ، القاهرة . طبعة دار الجليل ، بيروت - لبنان ١٩٩١ م .
- شرح ديوان كعب بن زهير . صنعة الإمام أبي سعيد بن الحسن بن الحسين بن عبد الله السكري . مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة برئاسة الدكتور صلاح فضل . الطبعة الثالثة : ١٤٢٣ هـ / ٢٠٠٢ م . دار الكتب والوثائق العلمية ، مركز تحقيق التراث .
- شرح شعر زهير بن أبي سلمى . صنعة أبي العباس ثعلب . تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة . منشورات دار الآفاق الجديدة - بيروت . الطبعة الأولى : ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م .
- شرح المعلقات السبع للرزني . دار صادر - بيروت .
- شعر بشامة بن الغدير المري . جمع وتحقيق : عبد القادر عبد الجليل . مجلة المورد (تصدرها وزارة الإعلام بالجمهورية العراقية) - العدد الأول ١٣٩٧ هـ / ١٩٧٧ م .
- شعر الخطيئة . تح/ عيسى سابا . مكتبة صيدا - بيروت . مطبعة المناهل ١٩٥٩-٦٩ م .
- شعر زهير بن أبي سلمى . صنعة الأعلام الشنتمري . تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة . منشورات دار الآفاق الجديدة - بيروت . ط ٣ - ١٩٨٠ م .
- الشعر والشعراء ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر ، الطبعة الثانية ، دار المعارف ١٩٥٨ م .

- طبقات الشعراء لمحمد بن سلام الجمحي . دار الكتب العلمية - بيروت ، لبنان . ط/الأولى ١٩٨٢م .
- العقد الفريد لابن عبد ربه . الجزء السادس . تخ/ د . عبد المجيد الرحيني . ط/٣- ١٩٨٧م . دار الكتب العلمية ، بيروت - لبنان .
- العمدة في محاسن الشعر وأدابه . تأليف الإمام أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني . تحقيق الدكتور محمد قرقران . دار المعرفة - بيروت/لبنان . ط/الأولى ١٩٨٨م .
- العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده لابن رشيق . تحقيق وتعليق محمد محي الدين عبد الحميد . دار الرشاد الحديثة - الدار البيضاء .
- عيار الشعر . محمد أحمد بن طباطبا العلوي . شرح وتحقيق عباس عبد الساتر . مراجعة نعيم زرزور . دار الكتب العلمية - بيروت ، لبنان . ط/الأولى ١٩٨٢م .
- في الشعر . أرسطو . تر/محمد شكري عياد . دار الكاتب العربي ، القاهرة .
- قواعد الشعر لأبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب . تخ/ الدكتور رمضان عبد التواب . الناشر : مكتبة الخانجي بالقاهرة . الطبعة الثانية ١٩٩٥م .
- الكافي في العروض والقوافي للخطيب التبريزي . تحقيق الحساني حسن عبد الله . نشرة خاصة عن الجزء الأول من المجلد ١٢ مجلة معهد المخطوطات . الناشر خانجي وحمدان - بيروت .
- الكامل . تأليف الإمام أبي العباس محمد بن يزيد المبرد . تخ/ الدكتور محمد أحمد الدالي . مؤسسة الرسالة - بيروت . الطبعة الثالثة ١٤١٨هـ/ ١٩٩٧م .
- كتاب أسرار البلاغة . قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر . الناشر : مطبعة المدني بالقاهرة ودار المدني بجدة .
- كتاب البديع لعبد الله بن المعتز . اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس عليه : أغناطيوس كراتشكوفسكي - منشورات دار الحكمة ، حلبوني - دمشق .
- كتاب جنان الجناس في علم البديع . تأليف العلامة صلاح الدين الصفدي . ط/الأولى ١٢٩٩هـ . مطبعة الجوائب ، قسطنطينية .
- كتاب الحيوان . الجاحظ ، تخ وشرح عبد السلام محمد هارون ، طبعة دار الجيل ، بيروت .
- كتاب دلائل الإعجاز للإمام عبد القاهر الجرجاني . قرأه وعلق عليه أبو فهر

- محمود محمد شاكر . مكتبة الخانجي بالقاهرة . الطبعة الخامسة ٢٠٠٤م .
- كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر . أبو هلال العسكري . تحقيق الدكتور مفيد قميحة ، ط/ الأولى ١٩٨١م ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان .
- كتاب المعاني الكبير في أبيات المعاني لأبي عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري . دار الكتب العلمية - بيروت ، لبنان . الطبعة الأولى ١٤٠٥هـ / ١٩٨٤م .
- لباب الآداب : تأليف الأمير أسامة بن منقذ . دار الكتب العلمية - بيروت ، لبنان . ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م .
- اللمعة في صنعة الشعر لأبي البركات الأنباري المتوفى سنة ٥٧٧هـ . ضمن ثلاثة كتب لأبي البركات الأنباري : الموجز في علم القوافي - اللمعة في صنعة الشعر - فرائد الفوائد . تحقيق الأستاذ الدكتور حاتم صالح الضامن . دار البشائر ، دمشق ، سورية . ط/ الأولى ٢٠٠٢م .
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر / ابن الأثير ضياء الدين نصر الله بن محمد - تحقيق أحمد الحوفي وبلوي طبانة ، مكتبة نهضة مصر ١٩٥٨م - ١٩٦٢م .
- مفتاح العلوم . يوسف بن محمد بن علي السكاكي . ضبطه وشرحه : ذ/ نعيم زرزور . ط/ الأولى ١٩٨٣م . دار الكتب العلمية ، بيروت - لبنان .
- المفضليات . للمفضل الضبي . ديوان العرب - مجموعات من عيون الشعراء . تحقيق محمد أحمد شاكر وعبد السلام محمد هارون ، الطبعة ٦ . دار المعارف بالقاهرة .
- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع لأبي محمد القاسم السجلماسي . تقديم وتحقيق علال الغازي . مكتبة المعارف بالرباط . ط/ الأولى ١٩٨٠م .
- الموشح للمرزباني . عنيت بنشره جمعية نشر الكتب العربية بالقاهرة / ١٣٤٣هـ - المطبعة السلفية ومكتبتها بمصر .
- نقد الشعر لأبي الفرج قدامة بن جعفر . تح/ الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية - بيروت .
- نقد الشعر لأبي الفرج قدامة بن جعفر . تحقيق كمال مصطفى . مكتبة الخانجي للطبع والنشر والتوزيع بالقاهرة . الطبعة الثالثة .
- النكت في إعجاز القرآن ، ضمن : ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للخطابي

والرمانى وعبد القاهر الجرجاني في الدراسات القرآنية والنقد الأدبي ، حققها وعلق عليها : محمد خلف الله أحمد والدكتور محمد زغلول سلام . ط/الثالثة- دار المعارف بمصر .

- الوساطة بين المتنبي وخصومه/ للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني- تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، منشورات المكتبة العصرية صيدا- بيروت .

ثانيا . الإصدارات الحديثة:

✽ إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي : مدخل لغوي أسلوبى . الدكتور محمد العبد . الطبعة الأولى ١٩٨٨م . دار المعارف القاهرة .

✽ الاستعارة والمجاز المرسل . ميشال لوغورن . تر/ حلاج صليبيا . منشورات عويدات ، بيروت- باريس- سوشيريس الدار البيضاء . ط/الأولى ١٩٨٨م .

✽ أسرار النص : مقارنة بنيوية منفتحة . الدكتور محمد الواسطي . ط/الأولى ٢٠٠٣م . مطبعة أنفوبرانت ، فاس .

✽ الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي . تأليف وإعداد الدكتورة ابتسام أحمد حمدان . مراجعة وتدقيق أحمد عبد الله فرهود . منشورات دار القلم العربي بحلب . ط١- ١٩٩٧م .

✽ البديع ومنتعة القراءة الجمالية . الدكتور عبد الكريم الرحيوي . مطبعة أنفو برانت . فاس- المغرب .

✽ بلاغة أرسطو بين العرب واليونان : دراسة تحليلية نقدية تقارنية . الدكتور إبراهيم سلامة . ط/ الثانية ١٩٥٢م ، مكتبة الأنجلو المصرية .

✽ البلاغة العربية : قراءة أخرى . د . محمد عبد المطلب . الطبعة الأولى ١٩٩٧م . مكتبة لبنان ناشرون . الشركة العالمية للنشر ، لوجمان ، الجزيرة ، مصر .

✽ البلاغة والأسلوبية : نحو نموذج سيميائي لتحليل النص . هنريش بليث . ترجمة وتقديم وتعليق الدكتور محمد العمري . منشورات دراسات سال ، الدار البيضاء . ط/الأولى ١٩٨٩م .

✽ تاريخ تلقي الشعر العربي القديم - نماذج من تلقي شعر أبي نواس - . د/محمد مساعدي . مطبعة أنفوبرانت- فاس . ط/الأولى ٢٠٠٥م .

- ✽ تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) . د/محمد مفتاح . المركز الثقافي العربي بالدار البيضاء وبيروت . ط/الثانية ١٩٨٦م .
- ✽ دراسات في البلاغة العربية . د/عبد العاطي غريب علام . منشورات جامعة قان يونس - بنغازي . ط/الأولى ١٩٩٧م .
- ✽ دراسات منهجية في علم البديع . دكتور الشحات محمد أبو ستيت . ط/الأولى ١٩٩٤م . دار خفاجي للطباعة والنشر - قليوبية ، مصر .
- ✽ زهير بن أبي سلمى : حياته وشعره . محمد يوسف فران . الطبعة الأولى ١٩٩٠م . دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان .
- ✽ الشعر الجاهلي : منهج في دراسته وتقويمه . تأليف : الدكتور محمد النويهي . طبعة الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة .
- ✽ الشعر العربي بين الجمود والتطور . د/محمد عبد العزيز الكفراوي ، ط ٤ ، القاهرة . ثم طبعة دار القلم ، بيروت - لبنان .
- ✽ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب . د/جابر عصفور . ط/ الثالثة ١٩٩٢م . المركز الثقافي العربي . بيروت - لبنان / الدار البيضاء - المغرب .
- ✽ ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين : دراسة بلاغية نقدية / الدكتور محمد الواسطي . ط/الأولى ٢٠٠٣م . مطبعة المعارف الجديدة بالرباط .
- ✽ فن الجناس (بلاغة - أدب - نقد) . تأليف علي الجندي . مطبعة الاعتماد بمصر . ملتزم الطبع والنشر : دار الفكر العربي - ١٩٥٤م .
- ✽ في الأدب الجاهلي . د/طه حسين . دار المعارف بمصر . الطبعة العاشرة .
- ✽ في البلاغة العربية : علم البيان . الدكتور محمد مصطفى هدارة . دار العلوم العربية ، بيروت - لبنان . ط/الأولى ١٩٨٩م .
- ✽ قضايا في الخطاب النقدي والبلاغي . الدكتور محمد الواسطي . مطبعة أنفوبرانت بفاس - المغرب .
- ✽ الكلمات والأشياء : بحث في التقاليد الفنية للقصيدة الجاهلية . الدكتور حسن البنا عز الدين . طبعة دار الفكر العربي - القاهرة .
- ✽ المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها . عبد الله الطيب . ط/الثالثة ١٩٨٩م - دار الآثار الإسلامية بالكويت .
- ✽ المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام . الدكتور جواد علي . الطبعة الأولى .

دار العلم للملايين- بيروت ، ومكتبة النهضة- بغداد .
* نقد الشعر عند العرب حتى ق ٥٥٠ هـ . د/ أمجد الطرابلسي . ترجمة ادريس بلمليح . الطبعة الأولى ١٩٩٣ م . دار توبقال للنشر- الدار البيضاء .
* الوصف في الشعر العربي . الجزء الأول : الوصف في الشعر الجاهلي . تأليف : عبد العظيم علي قناوي . شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده بمصر . القاهرة ١٩٤٩ م .

ثالثا- المعاجم:

- أساس البلاغة للزمخشري . تحقيق عبد الرحيم محمود . دار المعرفة للطباعة والنشر- بيروت ، لبنان . طبعة ١٩٧٩ م .
- كتاب العين مرتبا على حروف المعجم . تصنيف : الخليل بن أحمد الفراهيدي المتوفى سنة ١٧٠ هـ . ترتيب وتحقيق : الدكتور عبد الحميد هنداوي . منشورات محمد علي بيضون- دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان .
- لسان العرب لابن منظور .
- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها . د . أحمد مطلوب ، طبعة ٢٠٠٠ م- مكتبة لبنان ناشرون .

رابعا- المقالات المنشورة:

- أيام العرب في الجاهلية : قيمتها التاريخية ، أثرها عند الجاهليين والإسلاميين ، نماذج منها . بقلم منذر الجبوري . بمجلة المورد العراقية ، المجلد الثاني ، العدد الأول ، ١٩٧٢ م .
- بعض خصائص الخطاب . الدكتور محمد مفتاح ، ضمن مجلة : علامات في النقد ، مج ٩- جزء ٣٥- مارس ٢٠٠٠ م .
- صورة العمران الدائر في الشعر الجاهلي . د/ حسن فالح البكور- د . عيسى قويدر العبادي . مجلة جامعة الشارقة للعلوم الشرعية والإنسانية . المجلد ٤- العدد ١ . محرم ١٤٢٨ هـ/ فبراير ٢٠٠٧ م .
- فلسفة المكان في المقدمة الطللية في الشعر الجاهلي . د/ سعيد محمد الفيومي . مجلة الجامعة الإسلامية سلسلة الدراسات الإنسانية ، المجلد الخامس عشر ، العدد الثاني ، يونيو ٢٠٠٧ م .

خامساً: الرسائل المرقونة:

- التشكيل الفني لدى شعراء المدرسة الأوسية : دراسة في الصورة الشعرية عند الخطيئة . أطروحة جامعية لنيل الدكتوراه . إعداد الطالب زياني بنعيسى ، تحت إشراف الدكتور محمد حماد . جامعة سيدي محمد بن عبد الله بفاس . ٢٠٠٠م-٢٠٠١م . مسجلة بمكتبة الكلية (قسم الرسائل) تحت رقم : ٧٠/١٢٩ .

300

300

300

الفهرس التفصيلي

5	إهداء
7	المقدمة
13	الباب الأول: جمالية أساليب التصوير
15	الفصل الأول: الصورة الفنية في ضوء جمالية أسلوب التشبيه
17	المبحث الأول: صورة الطلل الدارس
19	أ/ تشبيه الطلل بالزخرف
24	ب/ تشبيه بقايا الطلل بالخطوط والكتب
29	المبحث الثاني: صورة الناقة
29	مكانة الناقة في ذاكرة عرب الجاهلية
31	التشبيه ونعوت الناقة
35	البناء الفني لصورة الناقة بين الإجمال والتفصيل
36	آليات الصور التشبيهية لدى شعراء المدرسة الأوسية
37	١- الأخذ والاستمداد
42	٢- التكرار والمعاودة
43	٣- التصرف والتطوير
45	٤- التفرد والتميز
47	٥- الاستحداث والابتكار
49	٦- التعدد والتوسع
52	أنموذجان لوصف الناقة : عرض وتحليل
52	الأنموذج الأول : أوس بن حجر
56	الأنموذج الآخر : الحطيثة
63	المبحث الثالث: صورة مشاهد الطرد
65	أولا : تشبيه القانص
69	ثانيا : تشبيه المقنوص

70	أ/ تشبيه المقنوص هيئة
71	ب/ تشبيه المقنوص حركة
72	ج/ تشبيه المقنوص لونا
73	د/ تشبيه المقنوص صوتا
76	خصائص التشبيه في مشاهد الطرد
76	أ/ التناوب على الصورة التشبيهية الواحدة
78	ب/ استلهام الصور من المعتقد الديني
80	ج/ التشبيه المتعدد
83	ثالثا : تشبيه أدوات القنص
95	المبحث الرابع: صورة مشاهد الحرب
97	أولاً- أوس بن حجر أوصف الشعراء للقوس
103	سمات الصورة التشبيهية عند أوس
103	أ/ نعت السلاح بالمحسوسات
104	ب/ تراؤح الصورة بين الوحدة والتنوع
110	ثانيا- الخطيئة يحارب بهجائه
114	ثالثا- زهير يصور مخلفات الحرب
116	المبحث الخامس: صورة المرأة محبوبة ومذمومة
118	أولاً/ تشبيه المرأة
118	١- تشبيه المرأة المحبوبة
119	أ- صورة الطعائن
119	أ-١/ تشبيه الطعن بالنخل وبالسفن
121	أ/٢ : تشبيه الهودج فيه النساء
123	أ/٣ : تشبيه الدموع المهرقة لفراق الطعائن
129	ب- الصفات الخلقية والجمالية للمرأة
130	ب/١- تشبيه الريق بالمسكرات ذوقا ورائحة
133	ب/٢- تشبيه أعضاء الجسد

139	٢- تشبيه المرأة المذمومة
142	أ- التشبيهات الدالة على الخيانة ونكث العهد
144	ب- التشبيهات الدالة على إفشاء السر وسلطة اللسان
146	ثانيا/ التشبيه بالمرأة
150	خلاصة واستنتاج
153	الفصل الثاني: الصورة الفنية في ضوء جمالية أسلوب الاستعارة
155	توطئة
157	أولا- الاستعارة ومعاني الترهيب والتهويل
171	ثانيا- الاستعارة ومعاني الرقة والذاتية
171	١- الاستعارة ومعاني الرقة
174	٢- الاستعارة وذاتية الشاعر
178	ثالثا- التلقي الجمالي لبعض استعارات الأوسيين
185	خلاصة واستنتاج
187	الباب الثاني: جمالية أساليب الصوت والتقابل وأخرى أجاد فيها الأوسيون
189	الفصل الأول: جمالية أساليب التنعيم
191	تقديم
194	أولا- جمالية أسلوب الجناس
212	ثانيا- جمالية أسلوب رد العجز على الصدر
224	ثالثا- جمالية أسلوب التصريح
235	رابعا- جمالية أسلوب الترصيع
243	خلاصة واستنتاج
245	الفصل الثاني: جمالية أساليب التقابل
247	أولا- جمالية أسلوب الطباق
256	ثانيا- جمالية أسلوب المقابلة
257	أ/ مقابلة اثنين باثنين

264	ب/ مقابلة أكثر من اثنين بمثله
267	الفصل الثالث: أساليب عقلية أجاد فيها الأوسيون
270	أولا- جمالية أسلوب المذهب الكلامي
277	ثانيا- جمالية أسلوب صحة التقسيم
282	ثالثا- جمالية أسلوب تجاهل العارف
287	خاتمة
291	ثبت المصادر والمراجع
301	الفهرس التفصيلي

هذا الكتاب



Rahiouy11@hotmail.com

يعتبر إبداع شعراء المدرسة الأوسية منعطفًا هامًا في تاريخ الإبداع الشعري العربي؛ ذلك أننا ولأول مرة سنلمس "شبه حادثة" في الإبداع الشعري نتج عن التوجه العام الذي اتخذته الأوسيون منهجًا في خطابهم الشعري، والذي تأسس على فكرة أخذ الشعر بالثقيف والتنقيح والتهذيب.. وهو ما جعل القصيدة لدى غالبيتهم تولد مرتين وبمخاض عسير: مرة أثناء إنتاجها من مفكرة الشاعر شأن الخديج الذي يولد قبل تمام مدة حملها، وأخرى بعد أن تحاط بالرعاية في "قارورة العناية المركزة" ليكتمل النمو وتتم الولادة على المؤلف المعتاد، وذلك ما انعكس إيجابًا على شعرهم الذي ازدان فنية وجمالًا أسلوبيًا.

تلك المنهجية الإبداعية أدخلت غالبية شعراء هذا التيار ضمن ما اصطلح عليه في النقد العربي بمدرسة "عبيد الشعر"، وأصحاب الحوليات، قبل أن يسميها العميد طه حسين "المدرسة الأوسية" نسبة إلى أوس بن حجر مؤسسها وحامل لوائها.. وهي مدرسة عنيت بتدقيق إبداعها وتشذيبه من الشوائب بحثًا عن الريادة، ولم يكن الأسلوب بمعناه الواسع بمنأى عن هذا التهذيب تسييجًا له بعناصر الجمال الفني والبلاغي، على نحو ما أثبتناه بين دفتات هذا الكتاب.

Bibliotheca Alexandrina



1241897



9 789957 742751

الأردن - عمان

وسط البلد - مجمع الفحيص

هاتف: +962 6 4655 877

فاكس: +962 6 4655 875

خلوي: +962 795525 494

ص.ب: 712577

Dar_konoz@yahoo.com

info@darkonoz.com



دار كنوز المعرفة العلمية

للنشر والتوزيع